الموسوعة الصغيرة

٣١٢

رسامون كتّاب

شوكت الربيعي

الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية تتناول مختلف العلوم والفنون والاداب
تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس مجلس الادارة الدكتور: محسن جاسم الموسوي

رئيس التحرير موسى كريدي
سكرتير التحرير ماجد اسد

اشتريته من شارع المتنبي ببغداد
في 10 / جمادى الأولى / 1442 هـ
الموافق 25 / 12 / 2020 م
سرمد حاتم شكر السامرائي

م. سرمد حاتم شكر ١٩٨٨

وزارة الثقافة والإعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

العراق - بغداد / اعظمية ص - ب ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هـ ٤٤٣٦٠٤٤

Twitter: @sarmed74 Sarmed- المهندس سرمد حاتم شكر السامرائي
Telegram: https://t.me/Tihama_books قناتنا على التليجرام: كتب التراث العربي والاسلامي

رسامون كتاب

دراسة في تجارب المبدعين العراقيين

نزار سليم
جبرا ابراهيم جبرا
جميل حمودي
شاكر حسن آل سعيد
ماهود أحمد

تاليف
شوكت الربيعي

الطبعة الاولى ـ لسنة ١٩٨٨

Twitter: @sarmed74 Sarmed- المهندس سرمد حاتم شكر السامرائي
Telegram: https://t.me/Tihama_books قناتنا على التليجرام: كتب التراث العربي والاسلامي

مقدمة

اخترت في هذا الكتاب فنانين تشكيليين كتّاباً ، مارسوا ك النقد الفني التشكيلي والقصة والرواية والشعر وعلم الجمال ، وكانوا في هذا كله ، مرموقين ، مؤثرين متميزين ، مما جعل من محاولتي الكتابة عن تجاربهم في الحياة والفن معاً ، مهمة صعبة للغاية ، عمّقت من أغراض اختيارهم دون سواهم ، بقصد اظهار مدى انعكاس دور النقد ووظيفته وغايته وتأثيره فيهم أولاً ومن ثم في فنهم وأدبهم وثقافتهم الشخصية ، وعلاقة كل ذلك ودوره واثره في المجتمع وفي أفكار ومشاعر الفنانين الآخرين إذ لايزال هناك قدر من المعارضة بين الفنانين لظاهرة اقتحام غير المتخصصين لميدان النقد الفني . وكان لودوفيكو دلسي L. Dolce قد ناقش من قبل بالتفصيل ، في كتابه L'Aretino عام (١٥٥٧) مشكلة أحقية غير الفنان بالقيام بدور القاضي في مسائل الفن ، وانتهى من ذلك إلى وجوب اعطاء المثقف غير المتخصص الحق في القيام بهذا العمل الاّ في المسائل التكنيكية البحتة . وتمشياً مع هذا الرأي ، قلّت نسبة المسائل التكنيكية التي تُعالج في كتابات المؤلفين النظريين الأحدث عهداً بصورة ملحوظة ، وذلك اذا ماقورنت بالدراسات النظرية الفنية في عصر النهضة . ولكن لما كان غير الفنانين هم الذين يقومون أساسا بالبحث في نظرية الفن ،

فمن الطبيعي أن يزداد الاهتمام بجوانب الفن التي لاتتوقف على الأساليب التكنيكية الفردية ، والتي هي مع ذلك مشتركة بين جميع الفنون ، وان تناقش هذه الجوانب مناقشة أوسع من كل ماكان يحدث من قبل ، وهكذا اخذت تسود بالتدريج نظرية جمالية (لاتكتفي بتجاهل أهمية العنصر اليدوي ، بل تخص ماهو نوعي مميز في الفنون المتفردة وتتجه الى تكوين نظرة عامة الى الفن ..) ان الأحكام المجانية التي سادت طبيعة النقد (في معناه العادي الضيق) في العراق سوف لن يعد لها مكان هام من حيث النوعية لأنها لاتتقيد بأية نظرة فلسفية لمشكلات الفن .

وعلى الرغم من مساهمة الفنانين انفسهم بهذا الجانب الخطير من النقد ومنهم (جواد سليم) في محاضراته وكتاباته في مجلة الفكر الحديث(1945 — 1947) التي كان يصدرها جميل حمودي الذي ساهم ايضاً بالكتابة الى جوار الشاعر بلند الحيدري والروائي جبرا ابراهيم جبرا الذي اصدر كتابا عن جواد سليم ونصب الحرية وكراساً عن حركة الرسم في العراق(1971) الفن العراقي الحديث سنة(1972) كما نشر كتاب جذور الفن بالأنكليزية وساهم شاكر حسن آل سعيد في اصدار عدد من الكتب الفنية : الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي(1962) ودراسات تأملية(1966) وأعد (البعد الواحد) وفصول من تأريخ الحركة التشكيلية في العراق

بجزئين وكتاب الاصول الحضارية للحرف العربي وألّف الحرية في الفن(1975) وقام باعداد كتاب البيانات الفنية (1973) .. اضافة الى نشر تأملاته ومقالاته في مجلات عراقية وعربية . الا ان توجهه ظل منحصرا في توضيح رؤيته الى العمل الفني في اطار تجربته الخاصة كما اصدر «كاتب هذه السطور» الكتب الفنية التالية : مقدمة في تأريخ الفن العراقي (1970) والفن التشكيلي المعاصر في العراق(1972) ولوحات وافكار(1976) والفن التشكيلي في الفكر العربي الثوري(1979) . والفن التشكيلي في الخليج العربي وكتاب (فائق حسن) ودراسة عن «نزار سليم» وقتيبة الشيخ نوري وكتاب أحزان القصب وكتاب (تخطيط الرؤى) وصدر كتاب «الاطروحة الفنتازية» لعلي الشوك(1971) و (جواد سليم) للدكتور عباس الصراف (1972) . وشاهد من هذا العصر لضياء العزاوي (1974) والفن والقضية لمحمد الجزائري(1978) وكتاب (المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق) لعادل كامل(1979) .. كذلك ساهم نوري الراوي باصدار بعض الدراسات والكتب الفنية ابرزها «تأملات في الفن العراقي الحديث» عام1962 وكراس «جواد سليم» عام1963 وملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب عام1972 و «منعم فرات .. فنان فطري» عام1975 كما اصدر نزار سليم «كتاب» الفن المعاصر في العراق(1976) ومحمود صبري كراس واقعية الكم اضافة الى نشاط

الدكتور ماهود أحمد ولمعان البكري . ومن كتب في الصحافة الفنية امثال : ابراهيم زاير ـ سعدون فاضل ـ عبد المنعم الجادر وسهيل سامي نادر ـ وعبدالله الخطيب ومي مظفر وعبـد الرحمن طهمازي وفاروق سلّوم وعبد الرحمن الربيعي ومؤيد الراوي وفاروق يوسف وعباس شرقاوي وكفاح الحبيب وهاشم حسن ومحمد عبـد المجيد دون أن نذكر سـواهم من غير المتخصصـين في النقد الفني الذين تبرعوا بالكتابة المجانية فسادت آراؤهم المزاجية التي لم تعتمد في أحكامها أية صيغة منهجية في علم الجمال والنقد الحديث فارتكبوا أخطاء جسيمة في نقل تجارب المبدعين إلى المتلقين ظناً منهم بأنهم وسطاء في مجال النقد الفني التشكيلي فـأثاروا مشكلة خـطيرة في عكس فهمهم للأعمال الابداعية .

ولكي تتشكل نواة جديدة لمستقبل النقد لابد إذاً من تحليل كل ذلك ووضع مفاهيم جديدة للحاضر قبل كل شيء وايجاد تقاليد أولية لمنهجية النقد لكي نستطيع ان نفهم جمالية الأثر الفني على نحـو أنضج وأقرب الى التجربة الابداعية .. ولكي نتخلص تدريجياً من مجال الأدب وهيمنته على النقد الفني .. وبدون ذلك لن نستطيـع ابتكار تقاليد جديدة وسنواجه الاعتقاد بجدوى ماينتج من اعمال فنية وصوابها وتضمنها كل شروط الابداع .. ان قيمة النقد الفني تكمن في تنظيم حدوده وتطبيقاته . وهذا ماينقصنا حقـاً .. ان هذا

الخلل .. هذا النقص هو الذي اظهر ضعف دور النقد في المجتمع ومساهمته بخلق علاقات حميمة بين العمل الفني والجمهور وهكذا يجب ان يقتصر النقد الفني على النضال من أجل وضوح مبادئه واهدافه وتحرير نفسه من سيطرة الأدب .. واذا ماتم لنا ذلك فسوف لن نحرم من تحليل روائع الفن التشكيلي للفنانين الرواد والشباب على حد سواء .. وسوف تزداد العلاقة بين المتلقي والأثر الفني وتتطور الحاسة الذوقية للمشاهد العادي .. وبدون ذلك لن يتم تلخيص الكثير من المسائل الجمالية ، وتوضيح العدد من الاشكالات القائمة بين الفنان والمجتمع وهذه نقطة البداية لمكونات النقد الفني في هذا الحاضر كيما نتمكن من النفاذ الى المستقبل .

واذا ماقدر ان يواجه (النقد الفني) على ماهو عليه الان من مرحلة (؟) بعضا من الاسئلة التالية : كيف يتم تحليل الاثار الفنية ولماذا يريد ذلك وما الطريقة التي يراد بها للقيمة الجمالية ان تتوضح وان تؤثر معرفيا بالمشاهد وهل حقا يسعى النقد الفني الى التنقيب عن القيم المضمرة وراء الاشارات والرموز والافكار والمباديء التي تقوم عليها التجربة الفنية .

اذا ماواجه النقد الفني مثل هذه التساؤلات وهي قائمة بالفعل فهل تساهم الأجوبة بتجسيد عناصر الابداع وتوضيحها وتقريب ابعادها الى الاذهان والى المجتمع عموما ؟ كيف نطلق الاحكام

النقدية وماهي مبادؤها وسبل تطبيقها ووظائفها الاجتماعية ؟ ماهي المواقف الجمالية التي تتخذ لتحقيق الذوق السليم ؟

ان اهمية النقد الفني تكمن «بتقدير» كل ذلك مادامت الفنون التشكيلية تعني ممارسة الذات لحريتها . وان تقدير الحرية ذاتها لايمكن ان يتم دون حضور النقد الفني ولن تستطيع «طفولة» النقد الفني الا ان تشب عن الطوق لتواصل نضوجها بنمو الوحدات العضوية للتقاليد النقدية حاضرة في ضمير المستقبل .

وتكمن اهمية النقد في تقدير ، أن الفن :

١ ـ ينمو في واقع ما ويعبر عنه تأملياً وهو لايعكسه كما هو ، بل يسقطه بشكل خاص هو وليد تزاوج الذات ، والموضوع .

٢ ـ يعكس رؤيته للواقع من منظور الابداع وعلى أساس من مكونات الواقع ذاته .

٣ ـ ذاكرة الفن وثقافة الفنان مؤشران أساسيان لمعرفة بلوغ التجربة الفنية مداها الابداعي على أساس من العامل الاجتماعي .

٤ ـ تصاعد الشكل والمضمون في الرؤية إلى الواقع خلال الرؤية المتقدمة للفنان لا على أساس نقل الواقع وتطابق العمل الفني معه .

٥ ـ وحدة الشكل والمضمون لاتعبر عن الواقع بدون رؤية ساطعة وفكر واضح وموقف متميز من الحياة .

٦ ـ رؤية الفنان وموقفه وفلسفته هي المنطلق الذي يسعى بالمضمون

والشكل نحو غاية الفن في المجتمع وفي الحياة .

٧ ـ العلاقات الجمالية بدون أرضية اجتماعية تدعمها وتؤكد منطلقاتها الفكرية لاتعبر عن التطور التأريخي ولاتصل بأهداف الفن إلى غايته في بناء بعض عناصر الابداع كما في الفن كذلك في الحياة .

٨ ـ يعبر الفن عن حالات لها تأريخ وظروف وفيها علاقات ومؤشرات سياسية واقتصادية واخلاقية تستند إلى فهم اجتماعي وإلى طبيعة النظرة إلى عملية الصراع المجتمعي فالفن يعبر عن تلك الحالات تعبيراً خلّاقاً مغايراً للمرحلة التي سبقت تبلوره ونضوجه .. ويتجاوزها من حاضره إلى المستقبل .

٩ ـ المنظور التأريخي للفن يشتمل كذلك على تشكيلات وسير (ماضية) مختزلة تجارب ومغتنية خبرات كانت متصلة اجتماعياً بالواقع وقد أدت بلا شك إلى ظهور مواقف لاحقة في الفن جمعت عناصر مختلفة ومتعددة مثالية ومادية .. وفي مقدورنا اصطفاء العناصر الجمالية التي تخضع للمرحلة الراهنة وتغني بعض جوانبها وتمتزج مع علاقات جديدة يتبلور عنها موقف جديد لعلم الجمال لاالتفسيره وإنما لتغيير العلاقات السائدة في أساسيات الفن وأهدافه باتجاه رؤية مستقبلية .

١٠ ـ «ان وسم الفن بميسم ظروفه المكونة لعناصره الأساسية في المجتمع يتضمن أيضاً طبيعة الظروف السائدة التي نما في أجوائها

العمل الفني وأعلن عن دوره في الحياة ولكي يبدأ التصوّر الحقيقي لدور الفن المبدع ، لابد من دراسة الارضية المادية في اطار القوانين المتغيرة المستجدة التي تعكس (وحدات) وحالات وسياقات وقوانين المرحلة ذاتها .. وبضمنها طبيعة القوىٰ الانتاجية وصفاتها ومكوناتها ودورها الحقيقي في المجتمع مع اعتبار ذلك معياراً نسبياً يخضع للتطور الاجتماعي .

١١ ـ تظهر المعطيات الجمالية وهي مرتبطة أساساً بالمدركات الحسية للانسان ـ الفنان ، وهي معبرة بشكل كامل عن الوضع الذاتي ومايحيطه من عوامل موضوعية وشروط اجتماعية ، تظهر على أنها مجموعة حالات وانعكاسات مرت جميعها خلال شبكة من الخطوط الدماغية والطعوم الحسية الكثيرة (الدماغ ـ الغدد و(الغرائز) ثم الطعوم الحسية وأبرزها (العين) و (اليد) بالنسبة للفنان التشكيلي ثم الافعال الشرطية المنعكسة عنها ازاء الواقع .. ومماينجم عنها كرد فعل وجداني وعاطفي وعياني ثم مادي . مامن عاطفة أو وجدان حي الا وهو وليد خواصه الانسانية ازاء مايحيطه من حالات ومادة تحت تأثير الواقع والإعداد لمواجهته مستقبلاً بل هو جانب منظم من جمال الحياة المطلوب تحقيقه .

١٢ ـ تقودنا النقطة السابقة إلى دراسة الوضع الفردي للفنان

دراسة نفسية لأنها جزء من دراسة نفسية لشرائح المجتمع ذلك لأن الأعمال الفنية مرتبطة بهـا ومعبرة عنهـا في اطار مرحلة تـأريخية محددة . والفنون عموماً انعكاس لميولها النفسية وأفكارها وطبائعها وتطلعاتها ومتحددة ايضاً بدرجة تطور المجتمع ذاته .

١٣ ـ أن محاولة فصل الفن عن الواقع السياسي جزء من التصور المثالي الذي يفصل الفن عن التـأريخ ، عن الانســان وعن الواقع الاجتماعي السائد لكي يستخلص المدلول الجمالي .

أصحـاب النقد العلمي التفسيـري التقديـري الحـديث هم الذين يحضوُّن على توسيع المدارك والمعارف كلما حدث تحول في المعطى الأجتمـاعي وفي تـطور وعي المجتمـع . لأن الفن يعبـر عن ذلك باستمرار .. والناقد الفني مَنْ يؤشر هذه العلاقة . ويدرسها ويحللها لتُصبح حوافز مستقبلية ذلك لأنه من ميول الناقد الفني الشرطية أن يتساءل عن العناصر الأجتماعية المُعبَّر عنها في العمل الفني .. لكي يكتشف الموازنة بـين الدال والمدلول . عبـر الشكل (الوسيلة) وفي الموضوع (المبحث) ، المعطى اجتماعياً .

يستتبع التحليل العمل الفني فكريـاً تقديـرٌ جمالي مشـروط بعلاقات المجتمع الذي ينتمي اليه الفنانون .

والتشكيليون العراقيون والعرب جزء من شرائح امتهم ولهم عنها مواقف ازاء تفسير ظواهر التاريخ المستمـر في ذاكرتهم عـلى

الدوام لهذا جاءت طبيعة النسيج الفكري المتماسك مع (وحدوية الزمان) ووحدوية التاريخ . ويعود ظهور مثل هذه الغائية الى غياب عنصر الجوهر المبدع أو الرؤى الخلاقة التي تعبّر عن فلسفة وموقف ،كذلك يعود إلى غياب المنطلق الايدلوجي الذي يحكم مسيرة امتهم ويحلل مرحلتها ويفسر صراعاتها وينظم تصوراتها وطموحاتها ويؤشر أهدافها ويعمل على دمج ذهنية أبنائها بطبيعة العصر وتقنياته ويبلور خطط وأهداف مؤسساته المستقبلية . من هنا نتواجه مع ذهنية الفنان التشكيلي وازدواجيته ـ بين الغيبية والشهودية ـ بين ارتماء سلفي في أحضان التاريخ وبين طبيعة عصر يواجهه كل لحظة ويتحداه بشروطه العلمية والتكنوذرية .

من هنا يتجسد بشكل أكثر حدة ، التناقض بين عنصر المكان وعنصر الزمان الحضاريين الا أن المسافة التي تتطاول بسرعة هائلة تكمن في عنصر الزمان الحضاري الذي نعاني منه الان في محاولة تكيفنا مع المرحلة التأريخية المحددة التي نسعى الى تجاوزها .

ومن هنا تظهر الحاجة الأساسية إلى الحوار الموضوعي بين الفنانين التشكيليين والمثقفين والمؤرخين الآثاريين ونقدة الفن والمعماريين والجماليين .. للتوصل إلى رؤية فلسفية عربية ترافق التطلعات الكبرى للأمة العربية .

من هنا تبدأ مهمة النقد الموضوعي لكي يُسهم في البحث عن صيغة حديثة تكفل للشخصية الفنية العـربية وضـوحها ونمـوها وتطورها . في بناء الحضارة خلال المراحل المقبلة من تأريخ العرب الحديث وستشهد انطلاق الجوهر الخلّاق في روح الابداع العربية التي ستقفز الى صميم حقائق العالم الراهنة .

ومن هنا تظهر الحاجـة الى الدراسات النـظرية في المعـاهد والأكاديميات الفنية ووضع منهج علمي يتضمن النقد والجماليات في ضوء العصر الحديث كما فعل (فازارى) الذي أسس أول أكاديمية منظمة للفن عـام ١٥٦١ ولأن نظرتـه منهجية إلى الفن فقـد اهتم بالجانب النظري اهتماماً كبيراً وخـاصة تـدريس مواد الهنـدسة والمنظور والتشريح ، وليس من شك ان دعوتنا إلى تضمين دراسة قواعد للنقد الجمالي وفق الحقيقة العلمية في مجمل الدراسات الفنية قد تكون متأخرة الاّ أنها ضرورية وذات مساس عميق بمستقبـل الذوق الفني العام وحركة النقد الفني ذاتها .

ومن المعروف أن الفن التشكيلي يعبر عن طريق عناصر تكوينه من خط ولون وشكل ومـادة وابعاد وحـركة ومـوضوع وفكـرة ... ولايمكن شرح التكوين التشكيلي الا بالاسلوب التشكيلي نفسه والاّ فانه يكون ممتزجاً أو تابعاً لفن آخر ... والذوق الفني لايـولد مع الانسان انما ينغرس فيه ويتطور ويتكامل مع الزمن وحسب ارتباط

حياة الانسان بالتجربـة التشكيلية .. وكثـير من الناس لايتحمس لبعض المظاهر الفنية ذات الابعاد الناتئة أو أنهم لايتذوقون بعض الالوان البراقة أو الداكنـة أو كذلك لايـرغبون في مشـاهدة بعض المواضيع مرسومةً على ألواح أو منحوتة في الخشب أو الحجر . انهم في ذلك أحرار ، لأن التذوق والتحسس لفن من الفنون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعوامل النفسانية وبالتهيؤ الثقافي والخلقي للفرد .

ان مطلع القرن العشرين باتجاهاته الفنية والثقافية ونزعاته الفردية والفوضوية يعكس افول الحالات القديمة بعواملها الثقافية والنفسية والاجتماعيـة والسياسيـة في الفترة الواقعـة بين اوائـل سنوات (القرن العشرين) وفترة الحرب الثانية حيث المجالات التي ظهرت على صعيـد الاتجاهـات الفرديـة الشكلية والتي من بينهـا الاتجاه الوحشي الذي يعتبر هنري ماتيس(1869 — 1954) دعـامته الفكرية المحركة نحو هندسية الاشكال الطبيعية كما انعطفت ملامح الاتجاه التعبيري الالماني الذي يبحث عن هندسية الاشكال الطبيعية الى التجريدية بوحي من دوتشامب وبيكابيا . ان استمرارية الاشكال الغريبة في الاثار الفنية قد تركزت في انتاج المستقبلية الايطالية (أما جماعة الفارس الأزرق) فقد طورت الفن المجرد وسنه (كاندنسكي ومارك وكلي وماكي) ثم ظهرت التجـريديـة في اعمال (كـوبين) من النمسا وكوبكا من براغ وديلوني وموندريان من هولندا في حين تزعَّم

مالفيج (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) في روسيا الحركة المتعالية التي ساهمت كثيرا في التجريدية وفي عام ١٩١٦ ظهرت الدادائية كحركة استنباط ساعية الى رفع الحدود بين الفنون وتخطي طبيعتها النوعية . وخلفتها الحركة السريالية في الادب والفن كحركة رافضة لكل التقاليد والاساليب العتيقة ابتدأ من عام ١٩١٩ والى فترة نضوجها عام ١٩٢٥ ثم لغاية اقامة معرض السرياليين في باريس عام ١٩٣٨ .

لاشك ان الافكار التي استحدثت في فترة الحربين العالميتين قد وسعت من تعارضها مع الواقع الفكري والاجتماعي السائد وفي مثل هذه الفترة وضمن هذه الاتجاهات الفنية يحدث خلل كبير في التوازن بحيث يستتبع انحلال الثقافة انحطاط اجتماعي وماتلك الموجات الا تعبير عن عصابية الطبقة المحتضرة التي تولي الشكل المطلق أهمية كبرى وهي في نفس الوقت موجات يتقبل بها الفنانون احاجي الوجود ويتعلمون في حياتهم اليومية التسامي عن العجز والانهزامات والتناقضات والحرب .

وفقا للكثير من تلك الاساليب والاتجاهات الفنية التي سادت اوربا فقد تأثر الفنانون العرب والعراقيون خاصة خلال دراساتهم في المعاهد والاكاديميات الغربية وعادو محملين بتقنياتها واساليبها بحكم التفاعل والتأثير والتلقين . وكان ينبغي ألا يتوقفوا عند التفاعل والتلقين وهم يحددون الاطر التي يتحركون داخلها . انما يبحثون

عن شخصيتهم المستقبلية في الفن التشكيلي وهكذا فعلوا . وقد اخترت في هذا الكتاب النماذج المعبرة عن هذه المواقف آملاً أن تتكلل هذه المحاولة بالتوفيق .. وإذا ماتم شيء بدا نقصه .

شوكة الربيعي

نزار سليم

تجربة الفنان المبدع على الدوام هي حركة وحيوية الشكل الذي تتحدد صفاته من عناصر مضمونه : الأفكار والمواقف والرؤية والفلسفة ووسائل التعبير عن ذلك كله وجديّتها وحداثتها وأثرها وامتدادها ومستقبليتها .. وتلك هي الدلالة على حضور رموز الذاكرة المبدعة .. مابين الذات والموضوع . ووحدتهما جدلياً لبناء الشكل الحيوي المتميز في الفن الذي يحتفظ بقدرته على التغيير في البنية الاجتماعية .. من هنا يأتي احترام نزار سليم للواقع وحبه المفرط للحياة وانتشاؤه المغتني معرفة بقوانين التحول من وسائل التعبير عن الحالات والمواقف التي يريد التعبير عنها .. انها جزء من قاعدة التغيير في التأريخ .. تجارب الفنانين في العالم لاتجد نفسها شاءت أو لم تشأ ـ إلّا في هذه الصياغة من المواقف بين تنوّع الأشكال وبين ثراء المضامين وان الوحدة بينهما لاتقوم الاّ على اساس الحركة الكلية للتأريخ مهما أدعى الفنان مظهرياً انه غير مسبوق بشروط اجتماعية وفلسفية وانه لايخضع في (حالة الابداع) إلى قوانين وشروط معينة .

كان نزار سليم يعي ذلك بعمق .. ومن هنا أراد في تنوع وسائله التعبيرية ـ ضمن الاطار الثقافي ـ أن يعبر عن ثراء المفردات في الحياة وفي المجتمع .. وقد بحث من خلال تجربته عموماً ، في الخصوصية الاجتماعية بحثاً متعمقاً ...

كان جزء من امور العقد الخامس بكل مـايحمله من حالات وصبوات شابة مشروعة وتطلعات واعية تستند الى ارضية سياسية ناضجة كانت تشكل مرتكزاً في التماهي الوطني والقومي تلك الفترة . واكثر الصياغات الشكلية في العمل الفني قرباً للنوازع الداخلية وهي تعبر عن نوعية الحياة الخاصة ، هي المعالجة الواقعية برؤية حديثة تتساوق والاتجاهـات المعاصـرة في الفن الحديث وكـانت الواقعية المختزلة من شوائبها في الصياغة هي الوحدة العضوية التي تساهم في بلورة عناصر القيمة الابداعية في تجربة نزار سليم ..

قد تكون تلك الاسباب مجتمعة وراء العناصر يبنيان العمـل الفني ذاته .. وفي تعدد وسائله التعبيرية عن الحياة هي نوعية الحياة الضاغطة التي يقاومها أحياناً ويندمج في مسراتها لتلطيف قبحهـا أحياناً كثيرة ـ هي البحث والتقصي عن بديل جديد لواقع مُعـاش مـرفوض مستـدرج من ضغط عـالم غير قـابلة نـواتـه للتجـزيء والتفتت .. وبفعل هذه الضغوط تأتي ألوانه (شفافة) في ملمسها على سطح اللوحة بسيطة ، مختزلة ، هي جـزء من اختزاله وتبسيـطه للمساحات اللونية والخطوط الجـزئية التي تحـدد معالم وسمـات العناصر المكونة للموضوع سواء كان مشهداً طبيعياً أو اشخاصاً في حركات سريعة أو (هو) أي الموضوع بحث في عناصر بنائية أو تكوينية أو بحث في اللون لذاته .. أو بحث في الحركة ذاتها .. أو في التماثل

ذاته . أو في الوحدات الشعبية (الموتيفات) التي يبحث في ضرورتها الجمالية وعلاقتها بالبناء العام للعمل الفني وبالشكل عموماً .

وهكذا تنمو لديه عملية البناء التصويري .. وتنمو كذلك معها عناصر المضمون .. وعلاقتهما بالبيئة والأخلاق والمجتمع على أساس من الذاكرة .. ذاكرة التأريخ المتجذرة في أثرها الحضاري .

من هنا يشكل نزار سليم الكثير من مواقفه الواضحة في الفن خلال حواسه غير العادية :

«لاينفك الفنان عن رؤية الاشياء التي ينظر اليها ، وقد يرى مالا ينظر اليه بعينه من الاشياء التي لايراها الآخرون الذين بؤرة عدسة عيونهم كعدسة آلة التصوير اللاقطة ذات السطح المحدّب الواحد ، تتساقط من خلالها مفردات الأشياء ومواضيعها على الشبكة الخلفية ، أو الفيلم الحساس ، او الشاشة بغمضة عين او انفتاح عدسة آلة ، حيث يتلاشى المنظور عندما تختفي الاشياء أو تبتعد مساقط حزم الضوء المتجمعة في بؤرة العدسة عند الشبكة ، أو ينقطع النور .

فعدسة عين الفنان تكاد تكون بسطحين محدّبين ، احدهما تتساقط حزم ضوء بؤرته على شبكة لوح النظر ، بينما تتجمع حزم ضوء السطح المحدب الداخلي الآخر على لوح الحس والذاكرة المنتقية المستوعبة المحللة والمختزلة .. معين الفنان ومعاناته في ذلك :

المعرفة ،

والاحساس المستمر بالتجربة

والقدرة على التعبير ...

وهكذا يستغل الفنان جميع حواسه ، أو يوظفها ، باللمس ـ والسمع ـ والذوق ـ والبصر ، بتكامل وكثافة خلال تجربة المعايشة المستمرة ، والكينونة المتنامية موظفاً طاقته الخاصة في الحاسة المطابقة لأداة تعبيره المختارة : بالصوت ، الكلمة ، اللون ، أو الشكل وهكذا :

عندما شحبت الاصوات ، وانقطع السمع عن بيتهوفن ، لم تنقطع موسيقاه من خزينه الداخلي الذي انقطع بموته ، لاباصابته بالصمم .

وعندما ضعف نظر الرسام ديكا ، تحوّل الى النحت .. وعندما منع الاطباء جواد عن النحت فترة من الزمن ، تحوّل الى الرسم للتعبير والابداع والى الموسيقى ليرتاح .. وتفجر خزين طاقته في نصب الحرية .

بل هكذا كان باستطاعة الشاعر العربي الاعمى أن يرسم بالكلمة معركة متكاملة المنظور والرؤية ، ببيت شعر واحد ، فشبه (برؤيته الداخلية) السيوف مخاريق بأيدي اللاعبين !

والفنان ـ التشكيلي على وجه الخصوص والتخصيص ـ إن

اكتفى بالنظر الى الاشياء دون ممارسة رؤيته لها .. إنقطع عن تجربة الحياة والمعايشة .

وهو بذلك لايعمى عن الاشياء كأنسان .. بل ينتهي - على أحسن الأحوال - فناناً ، بانتظار نهايته انساناً»

يبدأ نزار سليم مذكراته «المخطوطة» بهذا المعنى : وانه هو أضحك وأبكى .. ويصر اصدقاؤه على ذلك بل معارفه وزملاؤه من الفنانين على تجاهل حقيقته .. بل أرادوا تقييمه في اطار الاختصاص هل هو رسام ؟ نحات ؟ أو هو رسام كاريكاتيري ؟

ويجيب «نزار سليم» عن ذلك بما يلي :-

«عوالم نفسي متعددة الجوانب ، يراها البعض غير مستقرة على حال ، متضاربة . وأراها متكاملة منسجمة تعمّق فيّ أبعاد التجربة وتلوّنها فلا تبقيها على رتابة أو ضيق فأنا أرسم واكتب و (أكركت) وأقرأ واستمع للموسيقى .. وأجمع بين هذا وذاك ولاأفرط في أي جانب من هذه الجوانب» .

ترعرع في اجواء بيت اركانه فنانون : الحاج سليم ورشاد وسعاد وجواد ونزيهة .

فوالده بالاضافة إلى أعماله الفنية في الرسم والتصوير كان قارئاً للقرآن وحافظاً للمقام ومحباً للغناء .. يقول نزار «كانت هناك مطربة تقول امي اسمها (طيرة) ماكانت تجود بالغناء إلّا بحضور

(الحاج) بل ويؤكد الاستاذ سالم الآلوسي : ان الحاج سليم كان العضو الثالث في لجنة اختيار المقرئين والمطربين والمغنين عند تأسيس محطة اذاعة بغداد» .

«فلم يكن غريباً ان يأخذ أخي الكبير اول مايأخذ هذا الجانب فيقتني كمنجة وعوداً إلى جانب أدواته الزيتيه ورسومه المائية وشغفه بالمسرح والتمثيل الذي تأثر منه أخي سعاد الذي برَّ الجميع فكان معلماً لمادة الرسم وهو مايزال تلميذاً في الثانوية المركزية وكان الممثل الاول فيها ومن اوائل رسامي الكاريكاتير .. اذ نشر في جريدة «حبزبوز» وغيرها من الصحف المحلية روائع الكاريكاتير وكانت مجلته الخطية «سعاد» اول مجلة خطية تصدر عن دارنا تبعتها مجلة خطية خاصة هي رسائل جواد الى (صديقه الصدوق الصادق في صداقته) خلدون الحصري . ثم صدرت اعداد محدودة من مجلة (نزيهة) وكنت حينها في الصف الرابع الابتدائي عندما حرت في أمر تسمية مجلتي الخطية .. فعقد الجميع اجتماعاً طارئاً مطولاً اقترحوا فيه شتى التسميات ولم ينته الامر الى قرار الّا بعد ان سجلت تلك العناوين على اوراق صغيرة لفّوها ووضعوها في سدارة والدي السوداء لإجراء السحبة منها .. فكانت مجلة «الصبا» .

سعاد اذاً كان المثال والمحّك او المسن الذي جدحت او لمعت من خلاله جوانب جديدة فينا ـ بالاضافة الى جانب الرسم والتصوير

وعلى يديه نمت في روح الهزل والسخرية وحب المســرح و (دورة) النشر والتأليف . ومن والدي وجواد أحببت الموسيقى ومن والدتي وعمتي عشقت الاقــاصيص ... و «... رددت الكثــير من اشعــار الكــرخي وكان سعــاد يــرسم له بعض هــذه الاشعــار كقصيـدة المجـرشة . ومنلوجـات عزيـز علي . وقـد زوق له سعاد مجمـوعة منلوجاته» . «... كنت اذاً المهرج والصانع واللولب الصغير في مسرح بيتنا»

طالما فكر في سبب ممارسته الكتابة ، الى جنب الرسم وقد اقنع نفسه بان ذلك كان نتيجة لشعوره بالتمرد على بديهية ممارسة الرسم فما دام افراد عائلته «رسامين» وفيهم من يبزه في ذلك فعليه ان يبحث عن وسائل تعبير اخرى مضافة يتجاوز بها تفوقهم عليه ومن هنا بدأ التعرّف على كتابة القصة .. ولم يشكل ذلك الهاجس سبباً وحيداً في البحث عن فـرادته وتميـزه .. فقد تعـرف عــلى (القصــة) خــلال الأقاصيص الكثيرة التي كانت ترويها له أمه «كعنصر اولي في تغذية خياله» وكان يقرأ على عمته «الضريرة» ماتقع عليه يداه من الروايات والاقاصيص .. وقد اغنته مكتبة أخيه «جواد سليم» وعن طريق أخيه تعـرف على قصص صـديقه خلدون ســاطع الحصري. الذي كـان ينشرها في ملحق جريدة «المكشوف» البيروتية .. وخلال ذلك كـان مستمراً باصدار (مجلته) الخطية «الصبا» التي كان يرسمها ويكتب

فيها ..

كان الترابط بين هوايات العائلة قوياً وواضحاً فأخوة سعاد مثلاً كان ممثلاً ورياضياً ورساماً كاريكتوريا معروفاً وكان (جواد) نحاتاً ورساماً وعازفاً «للكيتار» وكان ابوه رساماً ومقرئاً للمقام .. وهكذا كان افراد عائلته خليطاً حيّاً من المثقفين والرسامين والكتاب والشعراء .

كان يقرأ بنهم .. وفي منتصف الاربعينات بدأ بنشر بعض ماكان يكتبه هنا وهناك .. في ظل فترة التعرف على بعض الاصدقاء الذين يتعاطون الكتابة والادب فتوثقت الوشائج بينهم وجمعتهم (المقهى البرازيلي) والمقهى السويسري ومقهى الدفاع وبقية المشارب فكوّنوا «جماعة الوقت الضائع» وفتحوا مقهى «واق واق» كانوا يقرأون ، يتناقشون ، يشربون ، ينتقدون ، يكتبون ، كانوا ممتلئين حيوية وعطاء ، ولم تكن تلك الجماعة منغلقة على نفسها بل كثيرا ماتعقد لقاءات ومماحكات ومناقشات للكتب التي تصدر حديثاً وللنتاجات الاخرى .

ومن هذا التشجيع والشعور بالثقة الكبيرة بالنفس .. اصدر نزار سليم مجموعته الأولى «أشياء تافهة» من منشورات الوقت الضائع والكتاب الثاني الذي اصدرته تلك الجماعة هو الديوان الأول للشاعر بلند الحيدري «خفقة الطين»

كانت حصيلة «نزار سليم» في هذا الاطار :ـ ثلاث مجاميع قصصية اشياء تافهة وفيض ورغم كل شيء ومسرحية اللون المقتول وكتاباً من المسرح الصيني وعشر مسرحيات ذات فصل واحد خمسة منها من وضعه والأخرى مترجمة ، ومنها :ـ

(1) الصبي الحالم ـ ليوجن أنيل وهي مسرحية ذات فصل واحد ترجمها عام1978 ولم تطبع لحد الآن ـ(2) بحيرة الزيتون ـ قصص من تراث الشعوب بدأ تزويق وتصوير أحداثها بنفسه وانجز منها مايتعلق بالقصص الصينية وهي مخطوطة وحسب .

(3) الأمير الصغير ـ اكسوبري ـ كما أنجز عملاً رائعاً تحت عنوان «عودة تموز» ـ بالية ـ ويتألف من فصلين وخمسة مشاهد .

وهناك مخطوط تحت اسم «الوعد المر» مؤرخٌ عام1979 ويشمل على قصص ويوميات وقصائد شعرية قرأ قسما منها مع زميله الشاعر بلند الجيدري على حدائق جمعية التشكيلين العراقيين بمناسبة تكريمه من قبل وزراة الثقافة والاعلام عام1979 .

وعثرتُ على مخطوطات أخرى مهمة تندرج في اطار المسرحية والقصة والمذكرات والمقالة والملحمة ـ منها :ـ

1 ـ مسرحية ذات ثلاثة فصول ـ مخطوطة

2 ـ ظل الشرفة ـ قصة .

3 ـ اللون الصارخ ـ مجنون وأبله ـ قصص قصيرة .

4 ـ قصة السور ـ او ملحمة كلكامش .

بدأ بكتابتها يوم الاربعاء الموافق الثاني عشر ـ آب عام1970 ـ وهي «مسرحية رسم مشاهدها وأشخاصها بالالوان .

5 ـ مقالات نقدية في الفن التشكيلي .

6 ـ مشروع كتاب عن الفن العربي الحديث .

7 ـ مشروع كتاب عن «فن الكاريكتير» مُهدى الى أخيه (سعاد) .

ومخلفاته في النحت والرسم الزيتي والمائي والتخطيطات والفخار ورسوم الكاريكتور تتجاوز الألفين عدا التي لم أحصها من المقتناة الى الاصدقاء داخل العراق او خارجه ..

لقد بذل الفنان نزار سليم جهوداً مكثفة بعد تسلمه ادارة أول مديرية للفنون العامة في العراق عام 1972 وكل منا يدري بالجهاد والعناء الذين بذلهما في حدود مسؤليته كمدير عام للفنون وكمستشار للفنون التشكيلية فيما بعد عام1976 وكانت من جملة ماقام به ، تكوين نقابة الفنانين ورئاسة اللجنة التشكيلية في هيئتها التأسيسية ، وعمل على انعاش وتأليف هيئة ادارية لجمعية الفنانين التشكيليين .. وعقد المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب وإقامة معرض السنتين العربي الأول في بغداد عام1973 .

واستحصال الموافقة على تشكيل اللجنة الوطنية لنقاد الفن التشكيلي في العراق بتاريخ 26/ 7/ 1973

بالاضافة الى دوره الجوهري في تشكيل اللجان الفنية الأخرى ومؤسساتها كاللجنة الموسيقية ، المعهد النغمي مدرسة الموسيقى والبالية .. تنشيط فعاليات دار الأزياء العراقية بحكم ارتباطها الاداري به (في اطار مديرية الفنون العامة) .

ومن بين كل ذلك كان أهم دور قام به في حينه هو احياء وتنشيط (اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية) ابتداء من إعادة تشكيلها في بداية قيام مديرية الفنون العامة وحضور مؤتمرات الرابطة الدولية للفنون التشكيلية واجتماع هيئاتها التنفيذية وإقامة المؤتمر الثامن للرابطة الدولية في بغداد عام1976 .

ومعرض الرابطة ذاتها الذي أقيم تحت شعار «الفنان ضد التمييز العنصري» والأهم لديه هو نشاطه «كفنان» خاصة بعد ان طلب احالته على التقاعد عام1979 لأسباب صحية .. ونذر نفسه فيما بعد الى قلمه وفرشاته يوم تكريمه - للفن والثورة .

وعلى مدى السنتين اللاحقتين لاحالته على التقاعد ورغم الالام المبرحة التي أحسها في ظهره وقدميه ولجوئه إلى فراش المرض بين فترة واخرى فقد أنجز الكثير من الاعمال الفنية ، وشارك في جميع المعارض ، والكثير من المسابقات .. وقدم بعض المشاريع كعادته سابقاً في وضع الخطط والمشاريع الفنية لخدمة الحركة التشكيلية في القطر وخاصة وضع الهيكل التنظيمي للهيئة الاستشارية الفنية

في وزارة الثقافة والاعلام والهيكل العام لدائرة الفنون التشكيلية منذ عام1976 . بالاضافة الى اصداره كتاب «الفن المعاصر في العراق» عام 1977 .

وفي رسالة مؤرخة في الثالث والعشرين من ايلول عام1981 معنونة الى الاستاذ فائق حسن رئيس اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية يطلب فيها اعفاءه من سكرتارية الجنة ليتفرغ نهائياً لعمله كفنان ثم يوضح فيها انه قد شارك بمسابقة تصميم «وسام القادسية» وعمل نموذجاً من الشظايا التي جلبت من ساحة المعركة (حارس البوابة الشرقية) كما انه قدم في الفترة الاخيرة نموذجاً مهماً تحت اسم «نصب» ارض الملاحم على هيئة مسلّة أو برج كان في شوق الى رؤيته عملاً فنياً ينتصب في احدى ساحات بغداد وكان عازماً على المشاركة في مسابقة (الجندي العراقي) .. هذا هو نزار سليم وهذا جزء يسير من فيض الخدمات التي قدمها لوطنه وللحركة الفنية في بلاده .

15 — 3 — 1925

بعض الاشياء تبدو لنا اجمل مما نتصور ، نعشقها من الاعماق ويكبر هذا العشق لتنمو معه صياغات ومواقف منقعة بكل حلاوة الحياة . حتى تتحول الى ذكريات نطبق اجفان العيون على وديان وهمية من ملذاتها هي جزء من القوانين غير المعلنة التي تتحكم

في الذاكرة الملتفعة بحرير من الخيال .

ونزار سليم في حياته قد احتوته هذه التجربة حتى النهاية .. وخيط رقيق منها يشير مثلاً الى تلك الذاكرة التي ولهت بيوم الميلاد ميلاده هو في الخامس عشر من شهر أذار عام1925 لقد عشق الاشياء التي لامست في موضوعها هذه الارقام من مناسبات وأحداث جمعته مع ميلاد أخيه الراحل «جواد سليم» الذي شاءت الصدف أن يولد في ذات التاريخ .. ولكن من عام1919 ويؤرخ لأول مجموعة صدرت له بعنوان (أشياء تافهة) ذلك اليوم المعشوق من عام1950 كما أقام فيها لأول معــرض شخصي له في «بــون» يــوم الخـامس عشر من اذار عام1955 .. ويرتبط تأريخ زواجه بتلك العلاقة الوشيجة من عام1956 ولاأدري هل اتفق مع بلند الحيدري وفـؤاد رضا وحســين مردان ونجيب المانع على تكوين جماعة «الوقت الضائع» عام1948 ، في ذلك اليوم والشهر الموعودين .

13—5—1982

وحياته صفحات من الذكرى النبيلة التي نتأملها بكل محبة الذكريات الحبيبة المتراكمة تنهض فجأة أمامي لحظة موته وتوقف زمنه الأرضي في الساعة السادسة من مساء الخميس في الثالث عشر من مايس عام1982 .

شلال من ضوء الحب الهادر يتساقط في الذاكرة وهي تستنبت

معها بذور الوداع اللانهائي .

وماتركه لنا من آثار فنية وادبية وترجمة ستكشف لنا أي نوع من الحب كان «نزار» واي انسان مبدع يحمل عقل مفكر ساخر وقلب طفل يلهو على مدارج الحياة . وسيظل فن نزار سليم يعيش في ذاكرة الفن المعاصر في العراق .

1925 ـ ولد الفنان والقاص والناقد الفني نـزار سليم في أنقرة من ابوين عراقيين في15 ـ آذار

1950 ـ صدور مجموعته القصصية «أشياء تافهة»

1951 ـ صدور مجموعته القصصية «فيض»

1952 ـ تخرج في كلية الحقوق وكان قد دخل معهد الفنون الجميلة لثلاث سنوات وتركها بعد تعيينه في وزارة الخارجية للعمل في دمشق

1953 ـ صدور مسرحيته (اللون المقتول)

1955 ـ في الخامس عشر من آذار ـ تزوج (أم رشاد) حينما كـان يعمل في السلك الدبلوماسي في (بون)

1955 ـ أقام معرضه الشخصي الأول في «بون»

1956 ـ معرضه الشخصي الثاني في بغداد

1958 ـ معرضه الشخصي الثالث في الخرطوم حيث يعمـل هناك في السلك الخارجي .

1967 ـ معرضه الشخصي الرابع في ستوكهولم .

درس في الصين على يد الاستاذ «شو» وترجم هناك اعمالاً مسرحية «صينية»

1971 ـ صدرت مجموعته القصصية (رغم كل شيء) بعد عودته الى بغداد وانتقاله إلى وزارة الاعلام .

1973 ـ عين كأول مدير عام للفنون الجميلة

1976 ـ 1979 ـ تفرغ الى العمل الفني والكتابة بعد أن طلب احالته على التقاعد لأسباب صحية ..

1979 ـ كرمته وزارة الثقافة والاعلام وأقامت له معرضاً شاملاً لأعماله كما أقيمت امسية شعرية على حدائق جمعية التشكيليين العراقيين ألقى فيها قصائد وشاركه في ذلك صديقه الشاعر بلند الحيدري .

1980 ـ أنجز الكثير من الاعمال الفنية والكتب والقصص والمسرحيات المترجمة ومجامع مصورة عن فن الكاريكاتير .

1981 ـ انهمك بالنحت الرليف المجسم وشارك في المسابقات الفنية والمعارض داخل القطر وخارجه وأعد مذكراته ورسائله المتبادلة مع اخيه جواد سليم وأصدقائه المقربين

١٣ ـ ٥ ـ ١٩٨٣ ـ فاجأته نوبة قلبية حادة وتوفاه الله في الساعة الخامسة من مساء الخميس ودفن بجوار أخيه الفنان الراحل جواد سليم .

نزار ـ انسان وفنان كبير سيظل يعيش في ذاكرة الثقافة والفن في العراق .

● نشرت كراساً خاصاً عن الفنان نزار سليم لمناسبة مرور اربعين يوماً على وفاته ووزع في المعرض الشامل الذي أقامته جمعية التشكيليين العراقيين على قاعتها في ٢٢ / ٦ / ١٩٨٢ .

٢ جبرا ابراهيم جبرا

١ ـ البدايات

.. وكانت الامطار الغزيرة تداهم البيوتات المتجمعة في الوادي الصغير الذي أطلق عليه (المقدسيّون) اسم (جورة العنّاب) وهو يقع مباشرة خارج أسوار المدينة في الجهة الغربية منها ، وحيث تتجمع المياه وتتهادى في هذا المنخفض ، فتغرق الطوابق السفلى من المنازل الحجرية المكتضة فيها ..

وفي ذات ليلة عاصفة ، وقد تجمعت في أعماق الجورة الأمطار الغزيرة التي صاحبتها ريح عاتية انجرفت جذوع الاشجار والاخشاب المقطوعة والأعمدة المنكسرة والأبواب المتهرئة والسقوف الواهية .. وإنتفضت العواطف قبل العقول ودخل الخوف والذعر إلى قلوب العوائل الفقيرة القاطنة في هذا المنخفض ، ومن بينها عائلة أنجبت أربعة أطفال كان بينهم «جبرا» الذي لم تكن ترعبه اصوات الرياح والامطار ، وراح ينشط مع أهل الحي في عمليات الانقاذ طوال ساعات الليل . وعندما انتقلت العائلة إلى حيّ آخر يدعي «جورة

النسناس» تكررت في مواسم الشتاء حالات الفيضان والغرق وجهود الانقاذ .. وراحت تظهر فيما بعد سني النضج على هيئة حـوادث مشابهة في روايـاته وكتـاباتـه كما في «صـراخ في ليل طويـل» وفي «السفينة» وفي (البحث عن وليد مسعـود) كما ظهـرت في لوحاتـه «الهلاليات» .

نجت العائلة التي قطنت «جوزة العنّاب والنسناس» قبل ذلك بسنوات عديـدة وقبيل ولادة (جبـرا) من نكبات الحـرب العالميـة الأولى .. ولكنها كانت تواجه دائماً أحزانـاً من نوع خـاص ، هي احـزان وطن مغتصب عانى شعبـه الكثير منهـا بسبب الأحـداث السياسية التي مرَّ بها الوطن العـربي بعد تـدهور الامبـراطورية العثمانية ، حتى فترة الانتداب البريطاني بعد وعد بلفور المرتبـط اساساً بأوليات معاهدة سايكس ـ بيكو عام1916 . وإلى حين تحقيق اللعبة الماكرة الكبرى وتبنّى بريطانيا بشكل علني وصريح ، انشاء وطن قومي لليهود(؟) عام1917 .

وكان لهذا التدهور أسباب سياسية ارتبطت بمواقف الحركات السياسية العربية المتذبذبة ، وفقدت الموقف الصلب الذي بدأته قبل

الحرب العالمية الأولى ، وأدى هذا الموقف المتنافر المتفكك بتداخل اسباب مضمرة أخرى ـ إلى تقسيم فلسطين فيما بعد . في ذلك المناخ المضطرب ، وفي خضم هذا الصراع ولد «جبرا ابراهيم جبرا» في بيت لحم عام1920 .

2 ـ الطفولة والصبى

عند ولادته ، كانت الحركة الفنية الفلسطينية تمر بمرحلة الطفولة . وكان عمر «جبرا» لايتجاوز الثلاث سنوات عندما سافر أحد رواد الفن الفلسطيني ، جمال بدران ، للدراسة في القاهرة عام1922 في مدرسة الفنون والزخارف لدراسة الخط العربي والزخرفة الاسلامية إلى جانب الرسم .. وقد تخرج فيها عام 1927 عائداً إلى فلسطين ليشتغل في التدريس .

وتشاء الصدف الجميلة أن يكون «جبرا ـ الصبي» من تلامذته بعد ذلك بأعوام قلائل .

تلقى «جبرا» تعليمه الابتدائي في المدرسة الوطنية بـ «بيت لحم» حتى مرحلة الصف الخامس ، حيث كانت نوازعه الفنية قد بدأت بالظهور ، ثم انتقلت عائلته إلى القدس وكان عمره لايتجاوز الثانية عشرة ، ودخل المدرسة الرشيدية وفي الصفين الخامس والسادس فيها ، تلقن «جبرا» عن استاذه هناك «جمال بدران» حب

الزخرفة الاسلامية والخط العربي وتعلّم منه قواعد المنظور بما فيها معرفة «نقطة التلاشي» . وكانت وسيلته المحببة في الرسم هي الألوان المائية والتخطيط بقلم الرصاص .. وقد اشترك في معرض أقيم للطلبة في المدرسة الرشيدية عام1935 وكانت أغلب اعماله «تخطيطات بقلم الرصاص» وبعض الصور المحققة بالألوان المائية .. وهو يذكر كيف انه ، يوم ذهب إلى المدرسة بعد انتهاء المعرض ليسترجع رسومه ، وجد أن معظمها تخاطفته أيد مجهولة ..

وقد سبق لصبي «جورة النسناس والعنّاب» ان شاهد بدائع الخط العربي والزخرفة الاسلامية في معرض عربي كبير أقيم عام 1933 في القدس ، في فندق «بالاس» بشارع «مأمن الله» وكان من مغريات المعرض انه استضاف فرقة يوسف وهبي وفاطمة رشدي التي قدمت عدة عروض مسرحية في الهواء الطلق في الليل .. ومازال جبرا يذكر انه مع بعض رفاقه كان يرتقي أحد السطوح العالية المجاورة لمشاهدة التمثيل .

تعلق «جبرا» باستاذه «جمال بدران» كثيراً وقد رسم له استاذه فيما بعد عام 1938 صورة شخصية بارعة بالقلم الرصاص احتفظ بنسخة فوتوغرافية عنها لعلها مازالت بين أوراقه في منزل العائلة ببيت لحم حتى اليوم .

وكان من الصدف الجميلة أن «جبرا» بعد دخوله الكلية

العربية - (التي كانت تخرّج المعلمين ، وهي بالاصل كان تسمى دار المعلمين) - التقى عام 1938 بجمال بدران مرة اخرى إذ جعل استاذاً مقيماً .. وللمزيد من التفاصيل راجع مقالة جبرا :-
«القدس : الزمن المجسد» في كتابه (الرحلة الثامنة) وراجع كذلك كتابه «ينابيع الرؤيا» .

3 - أوّل الشباب

عندما انتهى (جبرا) من الدراسة الثانوية في الكلية العربية ، درس التربية لسنة أخرى وحصل على دبلوم تربية عام1938 وكانت الصيغة المتبعة آنذاك في معاملة المتفوقين الأوائل هي ان يُرسلوا للدراسة العليا إما في بيروت أو في انكلترا لبضع سنوات .. ولكن أصابة عينيه بمرض التراخوما (الرمد) عام 1938 منعته من متابعة دراسته في البعثة التي قررت له . فبقى يعالج عينيه طيلة عام كامل كان يعاني خلاله الكثير من الآلام والأحزان .. وقد عين عندئذ معلماً في المدرسة البكرية ، غير انه كان يقضي معظم أوقاته في الرسم والكتابة والترجمة . وإلى هذه الفترة تعود كتابته الأولى اقاصيصه المهمة «ابنة السماء» وترجمته لحياة الشاعر «شلي» مع ترجمة القسم الأول من رائعته «بروميثيوس طليقاً» .

وما أن انقضت تلك الايام العصيبة من عام1938 و1939 وقد شفيت عيناه من الرمد ، حتى سافر بحراً والحرب العالمية الثانية قد

انـدلعت لتوهـا ، ووصل إلى انكلتـرا في أوائل تشـرين الأول من عام1939 وتوجه إلى جامعة أكستر ليدرس فيها سنة أكاديمية يقول انها كانت مهمة جداً في حياته ، وينتقل بعدها إلى فورد ثم إلى كمبرج حيث تخرج بعد سنوات في الأدب الانكليزي بتفوق .

وفي أيام الدراسة في كمبردج التقى برسامين هواة من زملائه الطلبة ، شجعوه على الاستمرار بالرسم ، فاشترى الواناً زيتية لأول مرة ، وبدأ يرسم معهم ويخطط ، ويتابع المعارض ويزور المتـاحف وخـاصة متحف «فتـزوليم» الذي كان من حسن حـظه انه يسكن بجواره .

وهنا أضاف عنصـراً آخر إلى ذلك الحب التلقـائي للفن هو عنصر القراءة عنه ، إذ جعل يقرأ بكثرة عن الفنون التشكيلية ويقتني الكتب الفنية ويتابع ماينشر من آراء نقدية في الصحف والمجلات ، وتبلورت لديه بعض الرؤى والمواقف الفكـرية عن أهميـة الفن في الحياة .. وفي حياته هو بالذات .. واستمر في ذلك بعد عودتـه إلى الوطن في مطلع عام 1944 ولكن على نحو متقطع ، وكهاوٍ يرسم بأقلام الرصاص والألوان الزيتية حتى عام1946 وفي هذه السنة توفي والده بعد مرض عضال طويل ودفن في القدس وعندها بدأت نـزعته إلى الرسم تلح عليه الحاحاً شديداً وجعل يرسم بالزيت كثيـراً وكانت محاولاته التعبيرية تنمو باتجاه الرمزية الأقرب إلى السريالية ومنها

لوحته «التحية» التي رسمها بالزيت على مادة الورق عام1946 (لاحظ الصـورة رقم1) في نفس الوقت الذي كان يحـاضر فيه في (نـادي الفنـون) عن الفن والشعر والمـوسيقى ، وكانت حصيلة ذلك حتى عام1948 عدداً كبيراً من اللوحات مازال معظمها في منزل العائلة في بيت لحم واشهرها لوحته «القطاف» وعائلة فلسطينية رسمها بالزيت عام1948 .

وفي أواخر أيلول عام1948 انتدب للتدريس في المعاهد العالية في العراق ، فقدم إلى بغداد وأشتغل لمدة عام واحد في الكلية التوجيهية في الاعظمية ، (وهي الآن مقر كلية العلوم) ، ثم عمل استاذاً في كلية الآداب والعلوم حتى عام1952 ، فكان أحد مؤسسي هذه الكلية . وفي هذه الفترة التقى بالسيدة التي تزوجها عام1952 وأنجبت له (بعد أن استأنف الدراسة في جامعة هارفرد بأمريكا ثم عاد إلى بغداد) ولديه سدير عام1955 وياسر عام 1957 .

4 ـ جبرا ـ الرسام ـ وجماعة بغداد للفن الحديث

في بغداد التقى «جبرا» بالشاعر بلند الحيدري أواخر عـام 1948 والذي كان يحدثه كثيراً عن الرسائل التي يستلمها من صديقه نزار سليم وعن جواد سليم الذي عاد من دراسته في لنـدن اواخر عام1949 .. وتم اللقاء بين جبرا وجواد سليم بالضبط بعد عـودته بشهر واحد ، في معرض اقيم في المركز الثقافي البريطاني بصحبة بلند

الحيدري .. وبدأت صداقة جديدة تربطه بجواد ، وتوطدت بسرعة وبخاصة بعد أن أقام (جواد) أول معرض شخصي له في منزل نزار علي جودة في آذار عام1950 وغدت صداقة متينة تبلور عنها الكثير من المشاريع الثقافية ومن بينها تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951 وقد جمعته هذه بشكل فاعل بالفنانين (لورنا سليم ومحمد الحسني وخالد الرحال وشاكر حسن وفاضل عباس ورسول علوان ومحمد غني حكمة وخليل الورد وقحطان عوني وفرج عبو وميران السعدي وفنانين عديدين آخرين كانت قد قامت بينه وبينهم أواصر الصداقة والجهد الابداعي . وقد اشترك (جبرا) في أول معرض أقيم لهذه الجماعة عام1951 بست لوحات من مجموع 79 لوحة لتسعة فنانين هم بالاضافة إليه : جواد سليم وزوجته لورنا ومحمد الحسني وشاكر حسن وقحطان عوني ونزار علي جودة وريتشارد غنادة ومحمود صبري .

كان جبرا وقتها قد أنجز لوحته (وادي الجمل) (بيت لحم) بالزيت عام1950 (انظر صورة رقم2)ولوحة (امرأة) التي رسمها بالزيت على الخشب عام1951 (انظر صورة رقم 3) ولوحة (الأقنعة) بالزيت على الورق عام1951 (انظر صورة رقم 4) نوردها على سبيل المثال لاالحصر . لانها تمثل الفترة التي تأثر كثيراً بأعمال الفنان (جورج روو) باستعارته تحديد الملامح الشخصية بخط عريض

وخاصة (الخط الخارجي ـ الآوت لاين ـ والفورم ـ الشكل) وظلت هذه التأثيرات مستمرة في لوحاته (السوار) التي رسمها عام1955 بالزيت على الورق (لاحظ صورة رقم5) ولوحتـه (الولد والحصان) التي رسمها بالزيت على الخشب عام1956 . (لاحظ صورة رقم6) وفي عام 1956 بعد أن قدمت جماعة بغداد لفن الحديث عدة معـارض ناجحة اقترح أعضاؤها كتابة بيان مكثف يتوضح فيه خطهم العام . وكلّفت الجماعة زميلهم (جبرا) بتحريره فكتب مايلي :ـ « .. تتألف جماعة بغداد للفن الحديث من رسامين ونحاتين ، لكلّ اسلوبه المعين ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب ، فهم يـريدون تصـوير حيـاة الناس في شكـل جديـد ، يحـدد ادراكهم وملاحظتهم لحيـاة هذا البلد الذي ازدهـرت فيه حضـارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد ..» .

«انهم لايغفلون عن ارتبـاطهم الفكري والاسلوبي بـالتطور السائد في العالم ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً وشخصية متميزة ..»

كان «جبرا» في غمرة العلاقة الحميمة بجمـاعة بغـداد للفن الحديث يعالج اضطرابات الذات المتصارعة في داخله منذ مغادرته وطنه فلسطين .. وكان ذلك اثناء تلك السنوات التأسيسية (حصراً بالرسم) يتطلع إلى التعبير الصادق خـلال اللون والحركـة وتقاطع

الكتلة الرئيسية في البناء العام إذ يتم التشديد على الارتباط العضوي بين الأفكار المحتشدة الممتلئة وعياً بحضارته الخاصة وبين مايُعبر عنه في اطار العملية الابداعية على معارج فن الرسم . لقد كانت فترة حرجة وصعبة على المستوى الشخصي ، ولها خصوصيتها في ذهنه وعواطفه معاً ، لهذا سعى في دائرة هموم المواضيع البيئية :-

لوحة/ قرويات فلسطينيات - لوحة / وادي الجمل / لوحة / (قاطفو الزيتون) - لوحة / أسوار ، رجل وامرأة / نافذة ، وكان همه الصياغي الخروج على ضغوط (روو) في معالجة الشكل والتخفيض من وطأة الخط الخارجي الشديد على ملامح اشخاصه ومساحات لوحاته .. وفي ذلك كان همه أيضاً استغلال الجانب الرمزي التعبيري ، الاشاري في توضيح الافكار المرمزة - الرومانسية (خاصة الحب - الرجل والمرأة الأقنعة - نوافذ البيوتات المتجمعة كسجن داخلي للنفس .. النساء اللاتي يطلن برؤسهن من النوافذ الصغيرة في سجن الحياة . كما في لوحته «من الاعماق» التي رسمها عام1953 بالزيت على الورق

وإلى هذه الفترة بالذات تنتمي حلقة الاتصال بالماضي المتباعد حيث روح الأحداث الملقاة في مرحلة الكمون - في طفولته ، وابرزها حالات (الفيضان ، والامطار ، والرياح ..) وهي حوادث شكّلت في داخله أولى مسحات اللون على قماشة اللوحة البيضاء التي سيملؤها

فيما بعد بضربات لونية قوية (مادة) في اطار حركة مستمرة ، غنية بالزيت وباستخدام (السكين) التي تساعد كثيراً في التقنية (ملمس السطح ـ تاجنك) فكانت حركة مضمرة تأخذ شكلاً (هلالياً) تارة ـ كما في لوحته المهمة (هلالية البحر 1964 ـ زيت على الخشب) لاحظ صورة رقم(8) ـ وتأخذ تارة أخرى استدارات وخطوطاً متقاطعة في مساحاتها وبناءاتها العامة ولكنها تخفي ايقاعاً داخلياً يتجه نحـو نقطة مركزية أساسها الحركة .. تتنزه برموزها الأحزان في السر .. في سر (جبرا) وأعماقه الملقاة في زمن الطفولة وقساوة فترة الشباب الصعبة فكانت السنوات المتباعدة من حياته ، مزيجاً مرّاً وحلواً من الارهاق والبهجة ، من الاحباط والفرح .. انها سير مترابطة متداخلة متفاعلة وتشكيلات متصلة من المخاوف والتوترات والصدعات . هذه الاحداث والاشياء التي عرفها وعاش لحظاتها وعانى من أحزانها وآلامها .. وشعر بهزات الفرح الفجائية خـلالها بتمسكـه بروعـة الحياة والكينونة .. كان كـل ذلك مادتـه في الرسم التي شفعت له عندما توهج في داخله نور الابداع في فراغ العالم المؤلم ، وبطريقة تكاد تكون صوتية تماماً . لقد كان جبرا يجمع بين التلقائية والوعي الرقيب في لوحاته التي بدأ عرضها مع جماعة بغداد للفن الحديث ، وكان يسعى فيها الى اكتشاف تفاصيل وخامات جديدة شدتـه الى الحياة والواقع الجديد الذي يعيشه في بغداد ، علَّ فيها قوة تغيير

توازي ماامتلكه من قدرة رائعة في الرواية على أساس من الفاعلية السرية في داخل الفنان المبدع .

جبرا يؤكد ماذهبت إليه من راي واضح بهذا الصدد إذ يقول :

«منذ أن فتحت عيني على الحياة حتى اليوم وكتاباتي ونزعاتي الابداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة بما فيها من مصاعب وبما فيها من شظف وبما فيها من فرح ، وبما فيها من قسوة تفرض علينا وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الانسانية لدى الآخرين . وبما فيها من اضطرابات سياسية ، بما فيها من طموح .. بما فيها من صراخ وبكاء ورفض .. هذه الاشياء كلها كنت أمر من خلالها وأشعر انها متصلة ، وكلما حاولت أن أجعل منها مادة لما اكتب أو في فترة ما ، لما أرسم ـ شاعراً باستمرار أن ماحققت انما هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي ومما يعمل في خيالي ، مؤملاً دائماً ان ثمة في المستقبل مجالاً للمزيد من هذا التكامل وهذه التجربة ...» .

تنزع إذن قيمة التعبير الفنية لديه إلى الأشكال المبسطة الساعية الى رؤية تجريدية .. وتحمل وحداتها ومفرداتها الصياغية اشارة الى روحية واضحة هي في جوهرها جانبٌ مهم من نظام هندسي ، أساسه حركة الأشياء ، واهمها شكل الدائرة ، حركة الأشكال في

المحتوى .. وهي جزء من تعامله مع العمـل الروائي ... والحركـة الداخلية في عناصرها الأساسية المكونة للحدث .. فكما يركب عن طريق الكلمة صوراً وأحاديث على الورق لكي يتم عن طريقها اعادة مبدعة لصور من الحياة هكذا يسعى كذلك إلى تحقيق هذا المعنى في الرسم ..

وإذا اللوحات التي رسمها طيلة اشتراكه في معارض جماعة بغداد للفن الحديث على مدى عشرين عاماً تقريباً هي صدى وتعبير عن التخصيص في التصميم العام ، وهي استقصاء للذات وللفكر ، ومن ثم للتجربة الحياتية الباهرة .. التي تعني بالنتيجة الاكتشاف وهكذا نجد «جبرا» أيضاً يخـوض في غمار الكشف عن الجـوانب المضمرة في العملية الابـداعية من خـلال فن الرسم .. عله يقتحم أسوار داخله المنيعة .. «مؤملاً دائمـاً أن ثمة في المستقبـل مجالاً للمزيد من هذا التكامل ولكن أي تكامل يقصده هذا الطاغي في ثراء الروائي المبدع ؟ هذا القيصر الذي تخدمه المفردة حد العبودية ؟. في رأيي ان (مفردة) جبرا في الروايـة والشعر والنقـد الادبي وحتى طعومه الخاصة في الترجمة .. ليست كمفردة الرسم اطلاقاً .. وإن تكن متواصلة أو متممة أو منسحقة تحت وطأة الذات المتوحدة مع الابداع ... هناك ثمة شيء أعمق من دخوله هذا المعترك الحساس جداً .. عالم اللون .. والبناء والاكتشاف الحقيقي لعناصر الحياة

الأولى .. والا لماذا لجأ إلى الرسم وقد نجح في الرواية .. انه الخوف .. الخوف الخوف الذي وطنه «مرحلة الكمون» وسببه القسوة البشرية .. السياسة الدولية . ضياع الوطن .. وانسحاق الآمال دونها .. انه الرغبة في اكتشافه واعلانه وتدميره .. لانه جزء مما هو قابع في الانسان .. وفي الطبيعة .. انها محاولة منه لردم الهوة بين ذاته والواقع التدميري . لأنه يسعى لاكتشاف الأسباب .. اسباب الخوف .. وليس الخوف ذاته .. كما نسعى جميعاً لاكتشاف خطواتنا نحو الموت وليس الموت ذاته ..

وهذه عناصر اضافية إلى معرفة لجوء جبرا إلى فن الرسم . ربما يكتشف ... رغم كل شيء .. رغم الغموض رغم المعرفة .. يكتشف ما ليس بمقدور العمل الروائي أن يقنعه بما اكتشف .. ولكن بقدر ماعاش داخل ظلمة .. وبقدر ماتنفس هواء المنزل الذي انغمر بمياه الامطار .. واجتاحت أعماقه ريح الماضي والحاضر وطغيان السياسة على السعادة الانسانية ، بقدر ماسعى إلى عناصر توصيل جديدة لكي يتوحد مع الاكتشاف مرة اخرى من خلال منظور آخر .. هو المنطقة المقدسة في الفنون البصرية :ـ الرسم انه الآتي من وطن يحاول الآخرون قتله بالخوف .. وقد علمه الخوف كيف يتصدى للعالم المختنق المغلق على ملكوته عبر الاستعمار الاقوى .. الذي هو الظلام . هذه انما هي بعض الضغوط التي تحدثت عنها في

رسوم جبرا .. ضغوط على بحثه المضني ، تنزع قيمة التعبير فيها إلى التبسيط .. تحت وطأة البحث المتأني الواعي لعناصر الجمال في العملية الابداعية ، خاصة وان ارتباط محاولاته بالجانب الاشاري الرمزي ، الأدبي ، هو الذي يغذي أهمية الافكار التي وراء المحتوى المطروح : فهل كان جبرا واهماً في ولوج عالم الرسم ؟. لعل هذا هو السؤال الذي لايحمل جوابه ضمناً .. ان عنصر الوهم هنا لهو من اشد العناصر حضوراً في العقلية التي تقع خارج حدود الموقف الحقيقي .. وهذا مايعاني من ضغطه الكثيرون من مفكري العالم . وهم يتمشون في الحدائق السرية من عوالمهم غير المكتشفة بعد ..

ان جبل الزيتون في داخل جبرا يكبر كل يوم، بل كل لحظة ، جبل كالذي تخيله بطل «جويس» في صورة الفنان شاباً .. ويأتي اليه كل كذا مليون من السنوات ليلتقط حبة رمل .. وليطرح السؤال .. كم كذا مليون من السنين سينهي هذا العصفور ، جبل الرمل الذي قاعدته كذا كيلو متراً وارتفاعه إلى عمق السماء ..؟؟ وفي اطار الممارسة الفعلية لجبرا كرسام .. كيف يتم دمج هذه الرؤى .. في اعماله مع الحياة في الواقع ؟ أرى انه في الرواية وان يجمع بين التلقائية أول الأمر وبين الوعي والخبرة في التحكم على شريط العفوية فأنه ليس كالرسام المبدع ازاء قماشة اللوحة ! ان حساسية (الغياب في التلقائي) في الرسم اكثر توهجاً مماهي عليه في الكتابة ، اية

كتابة ـ ولنقل الروائية .. لأننا ازاء (جبرا) الروائي . الشاعر الناقد ـ ولكن ، ثمة منظور دقيق كخرم الأبرة المجهرية ، يستقصي التجربة الخلاقة من سواها في كل العمليات المبدعة (في كل الفنون) وفي أدق تفاصيلها وخصوصيتها المعلنة والمضمرة .. الناتئة والمدورة والمسطحة .. في قوتها وعمقها ومداها ولغتها وحضارتها ..

عجيب هذا الأصرار العنيد الذي كان يتمسك به جبرا في الخمسينات .. في اقتحامه عالم الرسم .. والأكثر عجباً أنه يعلم بأية جريرة يؤخذ هذا العالم وبأية طريقة تُذبح رقبته ؟؟ انه الوهم .. الوقوع في وهم العالم المستباح . انه الجبل .. جبل الرمل الذي تجهل متى ينهيه ذلك العصفور في بلايين السنين ! وقد أخفاه العقل وكشفه الخيال .. ان جبرا يقع في المنطقة الداكنة من عالم الخيال .. وعلينا جميعاً ان نتتبع وقع أقدامه .. لكي ينقذنا من ورم الوهم الذي اتهمناه به من قبل بطريقة منظمة وواعية كما انتزعته قوى العالم المدانة الآن .. من وطنه .. فلسطين . ليس من السهولة بمكان وصف (حالة) لجوئه إلى الرسم .. وهو في خضم اصطراعه مع الابداع في الرواية ، في الترجمة .. في الشعر وبصفة ملموسة ، في انسانيته .. هل لجأ إذن الى الاختلال المتوازن في الاختيار ؟ .. هذا السؤال الحقيقي الذي سيقودنا إلى كشف الاسباب التي وراء ممارسة جبرا لفن الرسم . كان حقاً قد سعى إلى الاختلال في العلاقة

بينه كفرد مفكر مبدع وبين العالم .. وبطريقة واعية . وقد ظهر له هذا السر كرؤى الانبياء في حلم اليقظة .. أخفاه العقل فيما بعد ، في الخمسينات . وهكذا أخذته سطوة الفن .. وفرضت قـوتها عليـه وقسرته على اتباعها في متاهة لم تستمر طويلاً حتى استيقظ مذعوراً وترك الرسم .. وفي اعماقه جرح عميق .. لأنـه محض خيال طاغ ومحض محيط عميق ليس من السهل العوم فيه وهكذا بقدر ماترك العنان لاختلال الحياة في الممرات السرية أن تحفر أخاديدها دونما نظام .. كانت «قداسة المجهول» قد فعلت فعلها في حياته .. ومع هذا فان الرسم كهاجس تظل دقات قلبه تسمعه من خلال عنصر توصيل آخر هو الحياة .. تفاصيل دهاليـز الحياة الانسـانية .. التي هي الرواية .. التي تعنى بتمييز الشخصيـة .. والحدث والكشف عن طرز حياتها وتكريم تفاصيلها .. بأعماقهاوزمانها ومكانها .. وهكذا يرى جبرا «ان الرواية يجب ان تكون عامل اكتشاف ، ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية التي تربـط وجه الواقع بعضها ببعض» ـ ولكنه كان لايرى في استمراريته في فن الرسم مثل تلك القوة ؟ .

ان الجواب بلا شك يؤكد ان فن الرواية بمفعوله السحري في النفس يعني بـالنسبة اليـه «قوة اسـاسية في تغيـير المجتمعـات المتحضرة ، لأنها تعيد تصوير العلاقـات بين النـاس والتفاعـلات

والعواطف التي تثار والاحداث التي تصيبهم ، سواء يقعون فيها ضحايا أو يتغلبون عليها ..» لفن الرسم مثل هذه القوة .. ولكنه لم يقاوم صعوباته وطغيانه حد النهاية ، كما فعل في الرواية . لقد نجح في البدء .. لأنه استطاع إعادة تصوير العلاقات بينه وبين العالم .. واستنفذها حدّ الذي استسلم فيه إلى حاجة نفسه إلى العمل الروائي ذاته .. ترى ماذا كان سيحدث لو أنه توغل صابراً مجاهداً في فن الرسم وفي اطار بحثه الخاص الذي تمثله لوحة (ام وطفل ـ1957 ـ زيت على الخشب ولوحة (امرأتان) زيت ومواد أخرى على الخشب عام1965 ـ ولوحة الشقيقة ـ زيت على الخشب عـام1965 .

الشيء نفسه حدث بالنسبة لعمالقة آخرين في غمار التجربة الخلاقة عموماً كما ترى عند جان كوكتووبوشكين وهوغو وهنري مللر وغيرهم .. وبقي حتى اليوم التأثير السحري لمثل هذه التجارب في تركيب العناصر الداخلية لحياة الفنانين ذواتها مجسدة في وسـائل تعبيرهم ومرمزة في صياغاتهم ومفرداتهم وسلوكهم .

من هنا جاء توكيد جبـرا على الجـانب الأشاري في لوحـاته التجريدية وليس التشخيصي ـ الأولي .

أما من حيث الشكل ، فان تجربته قد توصلت إلى تحديد الافكار التي تشـير الى المحتوى المـطروح ولكنها لم تتـوصل إلى تحـديد بعض

المفردات قصد تشييد تقاليده الرامزة في التقنية وفي البناء المفتوح وفي القيمة اللونية .. ان صياغة ملمس سطح اللوحة لديه تشكل حساسية مرهفة لوناً وحركة وتكويناً ، وتتداخل متشعبة داخل حجمية المساحات المكثفة المادة «طلاء الزيت مع مواد أخرى كالرمل» وباستخدام «سكين الرسم» .. هذا الاندماج التقني بين الذات والموضوع أغراه كثيراً فدفعه لخوض تجربة لونية ممتعة تلعب الحركة فيها دوراً يؤكد على الايقاع المعماري للعمل الفني ذاته .. وكانت لوحته «هلالية البحر» من تلك الصبوات التي أراد ان يدخل فيها الحركة اللولبية لتخضع هيكل البناء العام إلى أهميتها ، مشيراً إلى ذات الاهتمامات والرموز والدلالات التي أراد استخدامها من بين عناصر الايقاع المعماري كالأهلة والقباب وتكوّر أشكالها وحركة أمواج البحر والرياح في حين تبدو (لوحتاه) (من النافذة ـ وأم وطفلة) على سكونيتها مكتنزة بحركة داخلية وحوار تنطبق عليه سكونية الهاجعين . وتحمل عيون اشخاصه على الدوام نظرة تائهة في المطلق . ان لها افقاً خارج حدود الحقائق .. كما يفعل هو ذلك في بحثه عن الحركة ذاتها .. الحركة المضمرة في جزئيات الأشياء اللامدركة الا بالبصائر وهو يفعل ذلك تعويضاً عما يفتقده في عالم الرواية ليساعد جراحه على تجديد عزائها بأحداث العالم وعذاباته .. ولأن وسائل التعبير في الرسم تتيح له تشكلاً حميماً ،

بالحياة ضمن هدف الفن وتسعفه أحياناً بومضات ذاتية مقاومة ازاء مراقبة العوالم العزيزة وهي تنهار تدريجياً بين ذاته وبين موضوعه . ولم يكن ثمة من طريق إلى تقديم الرؤيــة الواضحة التي تـزيد من ترابطه بالعالم والأشياء ، الا بالفن الحقيقي .. في هذا يكمن السر الحقيقي . ثمة حالة دقيقـة الوصف ربما هي التي تحـدد الرغبة الحقيقية وراء لجوء جبـرا الى الرسم .. وهو دخـول غامض . ولا ادري هل أسهم هو في توقف نبضه أم ان الهندسة المتوهجة الأبداع في عمله الروائي الروائي هي التي فعلت ذلك لتحيـا فـوق نـفس الرسم .. فتعطل قواه .. أو تجعلها تعيش في زمن الأمهال المدهش أو اللبث الساحر منذ عام ١٩٦٨ .

انه لايريد أن يبقى حياً من خلال الرسم باغتصاب وبصورة قسرية . ولعله لايريد أن يبقى حياً بطريقة فنطازية ممتعة وحسب ، انه يسعى بحماسة موضوعية إلى تجسيد معاني الحالات اليومية التي أحياها بصورة أفضل وبدون زخرفة ماكرة بفن آخر . فهو ان استطاع التوفيق بالاختفاء وراء شخوصه الروائية فانه لم يستطع ذلك في الرسم . لهذا أصبح عامل التوصيل في الرسم عائقاً للمعنى المراد الافصاح عنه الآ في اطار السيرة الذاتية . وتيقن انه لأمجال لمن يعدو سريعاً في الرسم ان يحقق شيئاً مغيراً في تاريخ الفن المعاصر في الوطن العربي ومنه العراق .

ولكنه استمر .. واستطاع أن يبث في الأسئلة الحارة رجاء وأملاً راسخاً في التغيير حتى في العلاقات الشائكة في المجتمع المعقّد الطور .. لأنه يتجاوز معنى الظلم والعدوان والنفي والاغتصاب . في عالم شرس يحقق تواصله بالقوة والارهاب .. ولم يعد بالنتيجة ثمة شيء غير عادي يحققه الآخرون خلال المقامرة والظلم والحرمان .. لقد سما تصوره فوق كل الأشياء .. مشحوناً بالجرأة والشجاعة لتحقيق ماحرمته منه الأيام والسنوات المتباعدة .. ان المذكرات التي سيكتبها جبرا ستكون مسكونة بأقنعة مولير وبالحرمان ، وكذلك بالمأساة (وقد أشار إلى ذلك في لوحات كثيرة) وسوف نراه جميعاً . عارياً كآلهة النصر .. فقد تمرّن جبرا على المواجهة في الرواية ، وكذلك في الحياة . وكانت الوسيلة الذكية في تجنب الفناء هي قدرته الباهرة على اعادة دورة الحياة مرات ومرات .. حتى ليبدو معناها لنا جميعاً يرادف معنى الموت وتخطيه في أية لحظة .. وتلك هي عظمة عبقرية جبرا في توكيد معنى النذير .. العرّاف ، المتنبيء بلا خرائط .. وبلا وثائق ، محض استقراء .. واستشراف لحياة قابلة .. لأنه يطيل التأمل فيما تحمله ذاكرته من أحداث ومواقف وأفكار .. وحيوات لانه يعيش في المجال القلق .. مجال ماقبل التأريخ الحقيقي ومابعده .. كآلهة الديانات القديمة في شرقنا .. لايقول مجرد كلمات مبهمة .. انها رموز فاعلة ومؤثرة .. وأحياناً قاتلة ..

وهذا الموقف جزء من ذاكرة لاتُقهر في غمار حرب المخاوف ازاء القوى التي تريد محو الحضارة العربية الاسلامية .. محو رمز الانسان المبدع .

جبرا ابراهيم جبرا

- ولد في بيت لحم سنة1920
- حصل على شهادة.M. A في الأدب الانكليزي في كامبرج(1948)
- أحد مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث سنة1951
- اشترك في معارض جماعة بغداد للفن الحديث ومعارض جمعية الفنانين العراقيين وبعض معارض اخرى في بغداد وخارجها وتوقف عن الرسم عام1968
- كتب بحوثاً وكتباً تتناول الفن العراقي المعاصر ، الى جانب كتبه الأدبية الاخرى
- كان استاذاً في كلية الآداب ببغداد
- عمل موظفاً في شركة نفط العراق
- وفي شركة النفط الوطنية ببغداد كرئيس لمكتب الاعلام والنشر
- عمل خبيراً في وزارة الثقافة والاعـلام ، ورئيساً لتحـرير مجلة «فنون عربية»
- ترأس رابطة نقاد الفن في العراق

جميل حمودي

مقدمة في الخطوة الأولى

ولد جميل حمودي المنذري في الرابع عشر من آذار عام ١٩٢٤ في أحد بيوتات (حي سراج الدين) ببغداد .

وانهى مرحلة الدراسة الأولية في أجواء (حي شعبي) لايختلف في ظروفه الاجتماعية ، عن سائر أحياء بغداد آنذاك . فتعلم القراءة وحفظ القرآن الكريم في أحد (الكتائب) كما درس فيها أولى مراحل الخط العربي .. كان يلهو مع أطفال (مجلته) بجمع الصور وصنع الدمى الطينية .

وكان كثير التعلق بوالديه . وبخاصة والدته .. مما جعل تأثيرها في نفسيته سبباً لازمه في مجمل حياته العاطفية اللاحقة . لان «الرجل الذي يكنّ في طفولته حباً مفرطاً لأمه ثم نسي ذلك ، قد يفتش طوال حياته عن المرأة التي سيكون في وسعه أن يسلم إليها أمره والتي ستطعمه وترعاه»

شجعته امه على حفظ القرآن وتلاوته ورسم حروفه خلال مرحلة الدراسة الابتدائية .. فكان يبتكر اشكالاً هندسية تشبيهية يركبها من هيئات الحروف العربية ويضعها في اطار تصويري يتضمن آيات قرآنية مخطوطة بالكوفي او النسخ ، بحيث تظهر منها معالم معمارية ، كالمآذن والقباب والاطواق .. وقد كلّفه احد اصدقاء

ابيه برسمٍ يعلقه في (دكانّه) ، فرسم رجلاً يقيم الصلاة ، وخلفه راسُ جملٍ ونخلةٍ وامامه منارةٌ وقبّة .. وقد حقق كل ذلك ، على هيئة «كتابة كوفية» ، مستخدماً الورق اللمّاع الملّون ، ليركبها طبقاتٍ لتتعاشق وتتآلف لوناً حتىٰ ينتج لديه أشكال زخرفية متعددة .

وكان خلال مرحلة الدراسة الابتدائية والمتوسطة (١٩٣٤ ـ ١٩٤٤) يشغل وقت فراغه بالرسم ويحاول أن يخطط الوجوه التي يتذكرها معتمداً على خياله وبشكل رمزي يطلق عليها مسميّات مختلفة . ومالبث أن تحولت الرغْبة في تسويد الأوراق ، إلى تشخيص واضح في النسب والعلاقات الطبيعية للأشياء ، وتحوّل من مرحلة رسم مايعرفه إلى رسم مايراه .

كانت فترة الدراسة المتوسطة (مرحلة اعداد مهمة) إذ أشرف على توجيهه (مدرس الرسم) ، (شوكت الخفاف) ، فشجعه كثيراً على متابعة الرسم والأعمال اليدوية والخط العربي والزخرفة . وتبلورت رغبته الطفولية بعمل تماثيل (طينية) عن ممارسة النحت .. وستقودنا هذه الملاحظة إلى مستقبل الايام التي أنجز فيها تمثال ، الشاعر العربي «أبي العلاء المعري» عام ١٩٤٠ من مادة الخشب .

وبجوار هذه الهواية كان يتابع الصحافة وماينشر فيها بكل اهتمام رغبته في الفن والقراءة والأدب عموماً بالهواية الصحفية . ومن هنا بدأت محاولاته الأولىٰ في الكتابة والنشر في (الرابطة

والفرات) . ومن ثم زاول العمل الصحفي في مجلته «الفكر الحديث» وأصدر العدد الأول منها في تشرين الأول عام ١٩٤٥ . واستمرت لغاية العدد السابع الصادر في سنة ١٩٤٧ . وقد نظم باسمها معرضاً عام ١٩٤٦ اشترك فيه كل من : فائق حسن وجواد سليم وسعدية العاني ونزيهة سليم ومن الرسامين الهواة الأجانب «المقيمين في العراق آنذاك» ، المسز مايسكا وجوزيف ياريما وماتوشاك وكنيث وود وأدامسون والمسز وليمز .. بعد ذلك أصدر (رسائل ستديو) وهي ملحق اسبوعي يبحث في الفنون عامة وبحدود ملزمة واحدة من القطع الكبير ..

ان تعلقه بالسريالية الأدبية (بادىء الأمر) ، جزء متمم للاندفاع النقدي الصريح في التعبير عن الوضع السياسي والثقافي آنذاك . فكان يطالب بوجود صحافة عميقة تهتم بالفكر والمعرفة لتسهم بتطوير الفكر العراقي الحديث :ـ

«من المحزن ألّا نرىٰ لهذا العراق المتيقظ صحافة عميقة تعالج شؤونه النفسية والفلسفية والأدبية والفنية ، معالجة تقوم على الاحساس الرفيع والشعور العميق بأهمية الفكر والمعرفة وهذا مايدفعنا أبداً إلى الاستمرار في السير إلى هدفنا في المساهمة باقامة الصرح الثابت لفكرنا الحديث ، مهما كلفنا ذلك وأنّىٰ أراد بنا الظرف ...» كتب ذلك في العدد الأول من مجلة الفكر الحديث عام

. ١٩٤٥

وظل يتابع الحركة الوطنية في العراق بعد سفره إلى باريس في نهاية عام ١٩٤٧ . وكان متحمساً لوثبة كانون (١٩٤٨) وبصددها كتب رسالة خاصة إلى الشاعر العراقي أنور خليل[1] الذي كان يعيش في مدينة العمارة آنذاك يقول : «نحن الآن في مجال تهيئة تمثال يرمز إلى الثورة وقد كنت قد هيأت تخطيطاً لتمثال من النحت البارز يرمز إلى ثروة العراق من النفط والتمر والرافدين ، وبعض الأشخاص يمثلون مسيرة الشعب العراقي إلى الحرية والاستقلال ممزقاً المعاهدات الجائرة ، ونافراً ضد سلسلة الاستعباد ...»

...

وفي باريس لم ينفلت من اسار هوايته الصحفية فحاول الاستمرار بإصدار مجلة (الفكر الحديث) ولكن ذلك لم يكن سهلاً فأصدر بضعة مطبوعات في سلسلة دعاها «عشتار» منذ عام ١٩٥٥ . ومنها : ديوان (نبضات) للشاعر المهجري (جورج صيدح) وقد زيّن بثمانية رسوم من أعماله . ثم أصدر مجلة «عشتار» «بالعربية والفرنسية .. كما نشر مجموعة كراسات لفنانين معاصرين منها :ـ

(١) مانوني ـ ١٩٥٨ (٢) بيير فلوري (١٩٥٩) (٣) لويز جاناز (١٩٥٩) (٤) ميركاتور عام ١٩٦٠ .. كما كتب بالفرنسية عن حياة وأعمال الفنانين :ـ ١ ـ جيمنز بلكور و (٢) مارا روكي . والناقد الفني عنده لايمكن أن يكون من الأدباء الذين لايمتلكون خبرة فنية ، بل ممّن درس الفن إلى جانب الأدب واهتم بتطورهما المستمر ، ذلك أن الموقف النقدي السائد كانت تشيع فيه الأحكام التعميمية . ومن هنا يرفض إقحام غير المتخصصين أنفسهم في النقد الفني

كان «جميل» من بين هؤلاء الذين يرددون نغمة تأثرهم بالفنانين الهواة . من البولونيين والأنكليز ، ومن بين طلبة الفن الذين راقبوا (ماتوشاك) ساعات عديدة وهو يرسم (مقهى) تجاور مبنى (معهد الفنون) الكائن آنذاك في (البتاوين) . أما اهتماماته الاولى . فقد توضحت قبل هذه الفترة ، خلال محاولاته الرسم المائي ومواد الشمع والباستيل والاقلام الملونة وتخطيطاته (بقلم الرصاص) للمواضيع اليومية والحركات الوقتية السريعة للأشخاص الاّ ان محاولاته في النحت كانت أكثر نضجا باستعمال مادة الطين والجبس والطابوق احيانا . وقد ساعدته هذه المتابعة على فهم النحت بطريقة البناء أو التقطيع ، فهما أولياً قبل دخوله معهد الفنون الجميلة ، ومن الأمثلة على ذلك : تمثال نصفي لزميله المرحوم الفنان (سلمان داود) انجزه عام ١٩٤٢ ، وراس فتاة بولونية اسمها (روما) وتمثال

نصفي للشاعر العربي ابي العلاء المعري . وآخر مصنوع من الجبس لـ «فتاة من بعقوبة» وان هناك نماذج للنحت الناتيء تعود الى الفترة نفسها . منها تمثال لشخص عارٍ مُسك بعصاه ، وآخر أَطلق عليه «حياة ريفية» . اذن كانت بداية جميل نحاتا أندرج في حماسه الفني باحثاً عن نظامٍ في الحياة

٢

آفاق التجربة

كان الحديث عن حركة ثورية جديدة اجتاحت اوربا بعد الحرب العالمية الثانية يثير فيه الحماس والرغبة في التعرف اليها وتتبع ادب أقطابها وفنهم .

وكان يتحمس لأغتراف المعرفة في ضوء مايصل اليه من هذا الجو الساطع في مملكة السريالية التي كان يحببها له الشاعر (سايمن واتسون تايلور) المتواجد مع القوات البريطانية المرابطة في العراق فترة الحرب العالمية الثانية .

كما أن جواد سليم كان قد أهداه كتابا بعنوان «ماهي السريالية» لاندره بريتون وكان لهذه الهدية وقعها الخاص . وظل يتابع الحركة السريالية عن طريق رسائل اصدقائه الموفدين من باريس ، وهي في الحقيقة رمزية بمعنى ما .. (انها) «تدور حول التوحيد» وقد اكتشفنا في رسومه فترة (الاربعينات) ذلك التوحيد ،

في «مباحث الحرية» . وهو يصر على اعتبارها وسيلة جديدة في التعبير الفني داخل العراق من حيث غرابتها وعناصر «التركيبية» في بنائها .

إن هذا الاصرار نابع من موقفه ازاء الاشيـاء الرتيبة فهـو يمارس حقه في الدفاع عن عالمٍ آتٍ بالحلم المنتظر وهو جزء من سعيه الجاد للتوصل الى مدارج الأمل . كان يشعر أن هاجسـاً يلاحقـه للانتماء الى اولئك الذين صنعوا غداة الحرب ، من لغة الحيـارى المذهولين المتعبين ، لغةً للرفض . ولكننا لانعلم إلى أي مدى يحرضه هذا الانتماء على استدرار الغضب . لهذا ألهمته فكرة السريـالية التي نضجت بين عامي (١٩٢٥ ـ ١٩٣٩) فوق انقاض الدادائية وفي رؤية (بريتون واليوار واراغون وتزارا وسوبو وبيـريه) وفي هـدي خطوات (نرفال وبودلير ولوتر يامون ورامبو ومالارميه) ليس الهدف من التحدث عن اعمال «جميل» في التصوير الا الدخول إلى مملكته الخاصة . بموقف الشعور النقدي وبأحكام الحب النزيه .

وهناك اشارات متميزة في مجرى الحديث عن اعماله وحياته الفنية منها :

١ ـ حصـوله على فـرصة العمـل في ستديـو (فنان البحـر) بيـير فلوريAtilier في حي «سوللي دور لان» بجوار مكتبة (الآرسينال) مما تهيأت له فرص اوفر للانتاج .

٢ ـ علاقته الشخصية بأصحاب الصالات الفنية .

٣ ـ لقاءاته المتعددة في دار البروفسور «ريمون باير» وصالون «مدام ماتيلا اموس» وبعض نقاد الفن مما ساعد على نضوج المفاهيم الجمالية لديه وتبلور العناصر الأساسية في تكنيك اعماله الفنية .

٤ ـ لعل اهم هذه الامور كلها انه كلف بكتابة موضوع عن المخطوطات العربية المرسومة في العصر العباسي والموجودة في المكتبة الوطنية بباريس ، فاطلع على «مقامات الحريري» (لابي محمد القاسم بن علي بن عثمان الحريري البصري المولود عام ٤٤٤ هـ وقد رسمها كما هو معروف الفنان العراقي يحيى بن محمود الواسطي . وتحتوي هذه المخطوطات على ٩٩ صورة موزعة على ١٦٧ صفحة واهتم ايضا بمخطوطة «كليلة ودمنة» ويقع اسلوب تصويرها ضمن اطار المدرسة العراقية والوانها تميل الى الهارموني . واطلع ايضا على بقية المخطوطات : جالينوس (الترياق) وديوسكوريدس والكتاب الجامع بين العلم والعمل وكتاب البيطرة ، ونعت الحيوان والمفيد الخاص ومخطوطة الغافقي في الصيدلة .

٥ ـ ان لقاءه بالسيدين «جاك لاسين وبشر فارس» المهتمين بآثار المخطوطات العربية الاسلامية قد هيأ له فكرة الاستعانة بأشكال الحروف العربية في بناء اللوحة وتأكد له فيما بعد أن هذا النمط من الاسلوب سيُعينه على فهم حقائق فنية كثيرة في المستقبل المنظور . واستمر في تقصيه عن هذه القيم التي أطل عليها ، بعد أن عانى

التمزق والضياع والحبوط ستة اشهـر من انصرافـه عما اسمـاه بالسريالية وهي رمزية في ادق تعبير لها ... وتوضح له ان لابد من العودة الى استلهام الخط العربي لأنه يشكل فناً قائماً بذاته وهاما في هذا الاتجاه وله مساهمته في القيمة التشكيلية جماليا . وتتضح امكانية استيحائه بشكل أوسع دون الوقوع في اختلاطات زخرفية وتحت تأثير التقليدية العقلية في الخطوط العربية المعروفة . لان ذلك يختلف في هدفه عن اخضاع شكل الحرف الواحد إلى عملية تحويل وتغيير من القيمة الصوتية ومعناها والقيمة الزخرفية وهندسيتهـا الرتيبة الى قيمة تشكيلية حية التجرّد والخلوص ، تعيش في شفافية تأثيرها الجمالي على موسيقى وتناسق اللون والشكل .

انبهر أيضاً بالمنمنمات العربية وبأشكال التراقين ، واخذت لبابه الوان المخـطوطات ، وهي مابـين الاحمر والازرق والاصفـر والاخضر الشاحب والاوكر والبنفسجي والاسـود ، وكانت تختلف بسحناتها اللونية وغاياتها الموحية من خلال كل قطعة . والمعروف ان المنمنمات تعتمد في عملية اسلوبها على سطح ذي بعدين : الطول × العرض ، دون العمق او ايجاد البعد الثالث الذي يساوي التجسيد وهذا الرفض للمنظور ، جاء نتيجة انكار هذا الاسلوب للعالم العياني واسنادا للمفهوم السائد هنا ، اعاد النظر في كل ماطرحه من اشكال التصوير واعمال السيراميك بوجه خاص ، ومن حيث نوعية الالوان

بالذات . اما النحت ـ وهو أقل وسائله التعبيرية عن التأثر بالحرف ـ فقد عانى فيه الشيء الكثير في مشكلة صياغته واخراجه وعلاقته مع سائر نشاطه التشكيلي بسبب اختلاف وتنوع مواد النحت المختلفة ، من حجر وبرونز ومرمر ونحاس مطلّم . فنحن ازاء اعتبارات وتقاليد فنية ومعالجات تهدف بواسطتها الى التعبير عن لباب المرئيات واشعاعها الروحي والمثالي والتطواف في مداها الواسع للكشف عن الاسلوب . وقد حاول اسقاط صفة المباشرة والعادية في معالجة النحت كفن يخضع لعملية تقنية ذات غرض فكري وارتباط خاص أوضح المعالجة المحوّرة في علاقتها بالطبيعة والاشياء . فهو اذن ينظر الى الأشياء في العالم وفق منظور له سمتان اساسيتان لتحقيق الرؤية الفنية تختلفان بين النحت والرسم .. في الاولى تبدو التشخيصية وهي الغالبة وإنْ اتخذت طواعية نمطاً من التحوير والتجرد والثانية اتخذت من التجريد الحروفي في التصوير نمطاً تشبيهياً للانسان والأشياء .. ومابين هاتين النظرتين تنحصر السمات الروحية أمام جدار العالم المادي ، فتبدو رؤيته للحياة مزدوجة «ثنائية» تنسحب على وسائله التعبيرية في الرسم والنحت والكتابة أيضاً .

وأعاد النظر في محاولته وبحثه ،. وتجربته في معرضه الشخصي الذي أقامه في حيّ (سان جرمان) عام ١٩٥٠ . وتحقق ذلك فعلاً في كلري «فوبل» وقدمه إلى جمهور باريس «الناقد جاك لاسين»

والكاتب العربي بشر فـارس .. وفي أعمال هـذا المعرض نجـد انه استطاع استيحاء الكثـير من رسوم الواسـطي من حيث التأليف وتوجيه القيم الوظيفية للعناصر التشكيلية بتحقيق صياغي حديث قائم على التحوير والتجريد . ولابد من الاشارة هنا إلى ان الفنان كان يدرك الحوافز العميقة التي تقوده إلى نوع من المتعة البهيجة في مثل هذا النوعِ من التجريد الذي يبحث فيه عن مفهوم التـأليف : أي اختيار الحروف والجُمل العربية بالشكل الذي يتلائم مع مضمون اللوحة وأحياناً يؤلف بين أشكال حروفية متنـوعة متبـاينة ونـظام نسقها وفق صيغة تشير إلى خصوصية البناء الفني العام .. ويطبق ذلك على الرسم وعلى سطح الحيّز السيراميكي أو فن الجداريات .. وانه في ذلك النظام انما يضع التفسير اللغوي لمعنى الموسيقىٰ موضع التطبيق : «فن تجميع النغمات» . كل نغمة ـ والبديـل هنا ـ كـل عنصر تشكيلي يُسهم في التكوين العام لمتابعة دوره في الاصطحاب العام . ان حركة الكلمة في لوحاته لاتخضع إلى القواعد التقليدية بل تخضع لقواعد انتقائية ، قد يكون لها ملامح تشبه الخط الاصولي : الرقعة ، النسخ ، الديواني ، الكوفي (الخ) ولكنه يخضع إلى مناخ جديد يلائم نموّ الشكل المطلوب من جهة والدوافع التعبيرية من جهة أخرىٰ .. يضاف إلى ذلك عنصر آخر ، هو الصياغة الاسلوبية التي تحددها تجربة الفنان

ان جميل حمودي الذي وعىٰ هذه المباديء وعاشها لم يهمل التأثيرات التي خلقها لنفسه أو التي هيأتها له البيئة ... والموسيقىٰ بالنسبة لفنّه ، عنصر متداخل عضوياً في بناء العمل الفني الذي يجدد عناصر الابداع في تجربته العامة .. فالنغم الموسيقي لايشكل مجرد تأثيرات خارجية ، انما يُسهم بدفع التعبير التشكيلي الى الآفاق الروحية المجردة التي يبحث عنها . وتبقىٰ هذه التفاصيل مترابطة وفق نظام الشكل المتقدم في العمل الفني ووفق نظام المضمون المتميز ..

اعتمدت عملية تحقيق عناصر الشكل في تجربته على اعطاء اشكال الحروف العربي ، بُعدين فوق سطح اللوحة ذي البعد الواحد هو البعد الفضائي . وفي ذلك اقترب من تباينات الموسيقىٰ بين الاستقرار والتنافر مستنداً إلى امكانات التحوير وتجريد الكتل الفضائية التي تتحرك في مدار القيم التشكيلية وفي مدار الموضوع .. وفي اطار الألوان والأشكال وانه بهذا ينضوي بصورة تلقائية تحت أحكام المنظور التراثي الذي يعيش في داخل نفسه .. كالحب المفرط للألوان البرّاقة المتضادة ، كالأزرق الفيروزي والأحمر والأصفر والبنفسجي والأسود ، بحيث تتجاور هذه الالوان اضداداً براقة طريحة مبهجة محددة بخط عريض بني غامق او اسود .. ومنها تحديد عناصر الصورة بالحبر الاسود ودمج الوحدات المعمارية

الصغيرة في بناء الشكل العام .

اما الخلفية او الارضية فهي مساحة مفروشة لوناً نقياً لااثر للفرشاة فيه .. وأحياناً يعوّض عن ذلك بخلفية او أرضية من التراقين الزخرفية كما يظهر في لوحته (عيد بغدادي) - رسمها بباريس عام ١٩٥٠ .. انها أقرب إلى فضائية «جوان ميرو» لامن حيث بنـائها وتوزيع كتلها ومساحاتها اللونية وحسب . بل لأنها محكومة بالبعد الفضائي أيضاً ..

وكانت لوحاته الأخرىٰ تحمـل قيمة نغميـة اعتمدت حـركة الشكل وتوزيع كتله ومساحـاته اللونيـة وهي محددة بخـط أسود عريض .

وهكذا نجد ان معرض ١٩٥٠ يعزز مرة أخرىٰ مرحلة جديدة مهمة في حياة «جميل حمودي» الفنية اللاحقة وبها تعلم كيف ينتج آثاراً ذات دلالة . ولكن أليس محتملاً انه تحفّز أو استعار ماطرحه (جورج براك وبيكاسو) أو بعض الفنانين التكعيبيين ، الذين أدخلوا الحروف والأرقام في لوحاتهم عند بواكير القرن العشرين ، واثرت في نفسيته فأدخلها في أعماله اسقاطاً كما حـدث بالنسبـة لبـول كلي وهارتونك وفلس ؟

ان هذا الاستلهام ينتظر دون شك تحولات وتطورات سيقررها الزمن والتجربة التي يمر بها الفن التشكيلي ومبدعوه في العراق .

علما ان الاحتفاظ بروابط عميقة مع الماضي المشرق يظل من الأسس والمقومات الضرورية للاصالة المنشودة في كل فن .

من هنا نفهم أن استلهام (جميل حمودي) للماضي والتراث المشرق فيه ، جزء من سحر طفولته ، وجزء من الاستعانة بالذاكرة . لكي يتحرك على مدار المعاصرة .. ولعله سيجد هويته في هذه المباحث والتشكيلات والاستقصاءات وستتبلور لديه سمات مضمون فني هام في الوقت الذي يتوقف فيه عن الاستعارة لذاتها ..

وهكذا نجده يحاول أن يؤكد في مجمل تجاربه اللاحقة ـ ونحن في الثمانينات من القرن العشرين ـ منطلقاته ويطرح قيماً تعبيرية شغلته فترة من الزمن لكي تحقق تفردها حسب مفهومه الشخصي .

ولكن التجربة الشعرية تأتي بفعل ضغوط البيئة وتراكم الحقائق والأحاسيس وتختزن في حجم خاص رقيق ونمط خاص حيوي .. ولهذه التجربة إلهام مؤثر متفجر في حقول اللاوعي .. وهي رؤية الحدس الباطني ، كذلك في الفن تتوهج الرؤية وفق التجربة وضمن الأبعاد المتكاملة معنىً ومبنىً وخلقت علاقات جديدة بين الفنان والعالم الخارجي . فهل عثرنا على ذلك في لوحات جميل حمودي ؟. ثم نتساءل هل حسناً يفعل حينما يراجع موقفه في كل حين على صعيد الانجاز ؟

من الضلال القول انه تخلى عن الوضع العادي في تلك الرؤية

وحسب ، وانما خطا في ابتعاده عن المسافات العادية خطوات نظرية ملحوظة سيكون لها اثر مهم في مجمل الصيغ التي طرحها في اعماله اللاحقة ونحن في عام ١٩٨٧ كما ان هناك ملاحظة اخرى تنضاف الى التجربة الفنية هذه ، نراقبها بوضوح في تكويناتـه ، حيث يتحول البناء الدينامي المغلق ذو الكتل المحصورة المتصـاعدة الى تكـوين مفتوح فيما بعد قائم على اسلوب القاعية الفضائية بسبب الضغوط التي تحيط به وماطرأت فيها من تحولات ثقافية واخلاقية وبسبب الخبرات الشخصية واثرها في نظراته للحيـاة اليوميـة التي تضج بالمتنوعـات الاجتماعيـة والنفسية والتغييـرات الاسلوبية في الفن واصبحت من التعقيد بحيث صعب معها وضوح الرؤية وحررته هذه الامور من القوالب المنسقة التي جعلته يشبه «مهندساً مسلماً» همّه الحجوم وسطوح الاشكال ونسبتها الى الفضاء وعلاقتها بالفـراغ وارتباط كل ذلك بايقاع موحد خلال الخط الخارجي الذي يوّضـح المعالم الشكلية المرسومة او خلال تحديد لوني واحد كالذي يتبعه مزوقو المخطوطات العربية ... أن اللون يلعب دوره في إحداث التوازن الهندسي وفي تنظيم العلاقات العضوية التي سبق وان تحدثنا عنها قبل قليل ولكن بنفس الارجوزة الحية التي يستخـدم فيها الالوان النقية لغرض ايجاد صفة التنوع المطلوبة .. كما في لوحتـه «نحو النور ـ ١٩٥٤» التي تنمو فيها التجربة وتتصاعد وتمتلك القدرة على

الافصاح لان التجربة الحقيقية وحدها القادرة على ان تهب الفنان الغبطة والشعور بالارتياح وانفلات الحواس من وهم الخوف من الحاضر حيث تحقيق رؤية أنضج .. وفي هذه الحال سوف يختفي ذلك المقص الأعمى الذي يبتر شريط التلقائية والدفعة الاولى حين يقصد تغذيتها . وكما أن للتجربة المتقدمة سمات تميزها عن سواها وذات ايحاء جوهري ، فان المعنى الذي تقصده سيعين المقدرة الابداعية على الخلق : ان خط الضوء الدقيق الذي يخترق عالما مظلما ، لايعني انه يؤشر على المصدر والمجرى والدلالة فحسب ، بل هو الانبثاق المتفجر من صحوة الفكر ومن عمق الحلم . ولعل اكثر الفنانين اجتياحاً وغزواً لهذه الظاهرة هم الموسيقيون والشعراء . والفن التجريدي يعيش فوق جزء من سفوح العالم الخاص في ذوات الفنانين ، حيث تقبع احلامهم في ثراء اللون والكتلة والمادة والموضوع . وليس هناك من احد سواهم قادراً على ارواء الروح من مناطق الذات في اشد فترات الحياة جفافا . ان الفكر وحده لايمتلك الشفاعة في تفسير الظواهر الطبيعية والمادية المجهولة دون الاستعانة بالخيال والبصيرة والتبصر ، والتي بمجموعها تشكل اسباب الاندياح في عالم الاحلام حيث القفزات المتواصلات . فكيف اذا امتلك الفنان ارسن الحلم ؟ ماذا يمكن ان يحدث ؟ أن الحدث بالطبع هو امتلاك الحرية :ـ حرية الموقف ازاء الموجودات الضخمة

والصغيرة على حد سواء . وحرية اختيار الوسائل المرتبطة بالقيم والأفكار والمنطلقات التعبيرية والتوجهات التقنية .

ويجد المتتبع لاعمال (جميل) انه بمواجهة سلسلة من الاشتقاقات التكنيكية ذات الارتباط الوثيق بالقيم الزخرفية المتعددة (التي ينضغط فيها مضمون الفعل بأسره في موقف واحد يحتشد بالحركة ، وإن يكن هو ذاته بلا حركة) أي اعتبارها ذات طابع شعائري مثالي يتكون من (هيئات او اشكال منفردة) واحيانا يبدو لنا ان هنالك علاقة عفوية بالفن الريفي التقليدي لفكرة مابعد عصر هجرات الشعوب «فن قبائل الفلاحين التي تدفقت على المدن ، اعني فن شعب مازال مرتبطا بالانتاج الاولي» حيث كل شيء كان يقتصر على الزخرف وقد جاءت اعماله من محصلة التراث العربي من حيث استغلال طراوة وصلابة الحروف العربية ومن حيث قيمة اللون الشرقي وهو يحاول على الدوام استغلال المعاني المجردة من الحروف كالالفاظ ، وانما يبذل اقصى درجات البحث في سبيل ان تتجرد الحروف من معالمها الظاهرة وليس من اسرارها واهدافها اللغوية ، مع رغبته في ان تكون الحروف ايهامية على ان هناك مقاييس جمالية واهدافاً فنية تتحكم بالاخراج النهائي بالعمل الفني وبغرض الفنان الخاص . واهم ذلك : طبيعة المواضيع المراد التعبير عنها فهناك موضوعات تأتي بفعل عوامل تفرض على الفنان التعبير

عنها في العمل الفني باسلوبين مختلفين او وفق الاسلوب الذي يحاول ان يكوّن عنه صيغة متميزة كما حدث بالفعل حينما يرسم مواضيع مستمدة من الوقائع التاريخية واحداثها الثابتة والمفسرة والمبت فيها . او المواضيع التي تستهويه فجأة ولاتشفعه وسائله المألوفة في تحقيقها . هذه الموضوعات لاتتيح له فرصة التحقيق الفني الملائم كما ينبض بالحرية التي يريدها هو . لذا نراه يلجأ الى التباين الذي يشبه الى حد ماتكنيك القاص او الروائي الذي يستعين [لكي تنمو شخصياته نموّاً طبيعياً] بالمتوافقات الأسلوبية كما حدث بالنسبة للقاص غائب طعمة فرحان فيما طرحه من مواقف متباينة تباين شخصيات (خمسة اصوات) الثقافية والاجتماعية والنفسية باختيار طبيعة الاسلوب لكل فرد ضمن بيئته الحقيقية . وكما حدث لرواية عبد الرزاق المطلبي (الاشجار والريح) حيث فرضت طبيعة الموضوع اختيار الاسلوب ، كذلك في الفن تؤثر طبيعة الموضوع في انتقاء مايلائمه من عناصر الشكل الذي يضفي عليه سمات العمق والنضوج والتصاعد وهي علاقة لانفكاك عنها بين الشكل والمضمون وان تضمنت ثنائية مكمونة ولكن (جميل) لايعتقد بنظريات المضمون والشكل الجامدة ويراها ليست من واجبات الفنان الاساسية ، فهو عليه أن يتأمل بعمق قبل أن ينتج وان يعيش كل تجربة يتمكن بها من إغناء فنه ومن ثم عليه ان ينتج بكل مالديه من

حيوية واندفاع ، حينئذ فقط يستطيع ان يقدم لنفوس الاخرين الغذاء الروحي الذي تطلبه من الفن ويمكن لفنه ان يكون اصيلا تملؤه الحيوية المتحركة التي يسميها البعض «بالروح» ولن يصل الفنان في عمله الفني الى المستوى الذي يحقق وجوده تحقيقا متكاملا الا اذا استطاع ان يعمل في جو صاف من الحرية والثقة بالنفس والايمان بالقيم الروحية التي تجعل من انتاجه شيئا اشبه بالصلاة واقرب الى التعبّد . والفن فيما بعد كان حيّا له ما للاحاسيس المهموسة في اعماق النفس من حدود وأبعاد .

لنلق نظرة ملخصة مرة أخرى ومكثفة الى ابعد الحدود على فنان يمتلك ارتكازات فنية منذ أواخر الاربعينيات وفق المنظور الذي توصلنا اليه .. فما بين أعماله الدراسية الاولى والى انطلاقته الرمزية ، الى استلهام الحرف التشكيلي الى التجريدية الخالصة الى اسلوب القاعية الفضائية الى شفافية اللون ضمن تكنيك عام ، الى اللجوء الى استعمال المادة المكثفة الغنية في معالجة لوحاته ، الى الاستعانة بالتراث العربي مجددا ، الى اسلوب التصوير المكتوب فانه لايزال يستعمل الالوان البراقة ورسم الاشكال التشبيهية للحيوان والانسان والمدينة بقبابها ومآذنها وأقواسها وقد اتخذت بناء محوّرا يحققه بالالوان «السيناء المحروقة او الاوكر الرمادي ، الرصاصي ، الاخضر ، الزيتوني ، الازرق الفيروزي والبنفسجي

المضيء . وعلى العموم ، فانه يستعمـل اللونين الاخضر بـدرجاتـه والازرق بدرجاته المختلفة وبتكثيف مادة الزيت واثرائها لكي تخدم تكنيكه في الملمس اللوني ، باستخدام «فيزيائي» قائم على مشروع مسبق تنضاف اليه مهـارته وصنـاعته واذا كـان بالامكـان تقصي الجانب الايجابي في هذا النزوع فلانه يغرينا باستمراريته البطيئة ويهبنا الثقة باصراره على نوعية النماذج المختارة للرسم من التراث بصيغة متقدمة وبوعي حديث يقودنا بالنتيجة الى تنافـر حاد بـين الاشياء وبين الاحاسيس «ان الاشياء لاتكشف عنها الاحاسيس ، اذ تتولد الاحاسيس نفسها في تيار تأثير الانسان على الاشياء وليست نقطة الانطلاق في الادراك الحسي موضوعيا من جهة وشخصا فاعلا يقابله من جهة ثانية ، بل اتجاه في التفاعل تضحىٰ الاحاسيس داخله نتيجة الفكر الفاعل «العضو الكامل» والاشياء التي يجـري العقل عليها على حد سواء ، وان ما نلاحـظه في الادراك الحسي ليخضع للشخص المدرك بقدر مايخضع للسبب الذي سبق هذا الادراك» من هذا ندرك ان (جميل) في تأثيره على مادركه من التراث وانتقاه ، قدمه لنـا على اسـاس من المدركـات المتجاوزة لوضعهـا العادي ، وخلاصة متفاعلة بين احاسيسه وبين الحروف العربية واستعاراتها على قماش اللوحـة وتركيبهـا وفق الشكل والاسلوب الذي يتـلائم وتوصلاته ثم يأتي دورنا كمشاهدين او مراقبين ساعين لفهم ذلك من

وجهة نظرنا وفي ضوء تجربتنا الشخصية . ووفق هذا التقدير ينبغي تثبيت رغبته الادراكية في معالجة الاثر الفني . ان الفنان هنا لايأتي اللوحة مسترخيا ، بل متوترا وعقله مرتبط بالمشروع الفني فهو يؤكد صنعته اذن في الفن كمصور لاكرسام ، لانــه استخدم التصــوير باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية : اي انه يتعامل مع النتاج في اعلى طبقات الوعي درجة ، واشدها في المعالجة تصلباً حتى ليبدو انه يكيف تكنيكه بالقدر الذي يطمح فيه الى احياء اللحظات المهمة من اللذة الاولى التي شعر بها عند ممارسة هذا النوع من الاسلوب . من هذا المنبع الضوئي الكائن في حقل الحرية ، تنبثق التجربة الرائدة ويكون تقديرنا اذن بالغاء الحكم العقلي وتسلطه على الأثر الفني ، ضرورة ترصد التماعات الفكر المبدع ، ويكون بالتالي هذا التقدير قد أشار بوضوح الى ضرورة الكف عن الممارسة الفنيـة باعتبـارها (وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية) وسيتبرر في الختام السؤال الذي كان غير مبرر كما يبدو لاول مرة . هناك ناحية استنتاجية مهمة في فن جميل هي أن الخصوصية في انتاجه لاتنسى وتفرزها العين بسهولة من بين تجارب الذي أدخلوا الحرف في آثارهم الفنية .

جميل حمودي

* ولد في بغداد سنة ١٩٢٤
* تخرج في معهد الفنون الجميلة ببغداد

* كان عضوا في جمعية أصدقاء الفن وانتخب سكرتيرا لها في سنة ١٩٤٦
* اشترك في جميع المعارض الفنية التي اقيمت في بغداد (معهد الفنون الجميلة - وزارة المعارف - جمعية أصدقاء الفن ..)
* أصدر في بغداد سنة ١٩٤٥ مجلة (الفكر الحديث) ثم أصدر رسائل (ستوديو)
* تعين مدرسا للفن في دار المعلمين الابتدائية ببغداد - ومحاضرا في الدورة التربوية للمعلمين
* سافر الى باريس لمتابعة دراساته ونشاطاته الفنية ، ومكث هناك عشرين عاماً
* أقام معرضا شخصيا لاعماله في صالة الواسطي ببغداد عام ١٩٦٥.
* ساهم بمعارض جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين التي هو عضو فيها
* ساهم بالمعارض الفنية وخاصة البعد الواحد «الأول» ١٩٧١
* عمل مديراً في وزارة الثقافة والاعلام ومنتدباً للمركز الثقافي العراقي بباريس ومازال يواصل المشاركة في المعارض الفنية حتى عام ١٩٨٨

● شاكر حسن آل سعيد

١ ـ مسار التجربة

«شاكر حسن آل سعيد» جعل من الحروف والأعداد وسيلة لا غاية لغوية . انه يجعل منها فكراً تجريدياً واشراقياً ويجعل منها فكراً غير متوتـر . ويختلف هذا الرسـام عن الآخرين الذي استلهمـوا الحرف العربي في تشكيـلاتهم التصويـرية .. لمـاذا ؟ لأن الحرف المرسوم لوحده يعني رمزاً لغوياً ـ كما تقدم ـ وإذا كتبنا الحرف [م] فلن نفهم معناه اللغوي ـ ليس رمـزه ـ إلا بارتبـاطه مع حـروف اخرى ـ وهذا بديهي ـ ، أما إذا ادخل نفس الحرف ضمن تشكيل فني على قماش اللوحة فانه لايتمتع بصفاته اللغوية ، إنما هو رسم خضع لمناخ جديد ، له سطح وحركة تارة وخط ليس له عمق او يمكن ان يخلق العمق .. إذ أنه عبارة عن نقاط متداخلة متلاحقة وكل نقطة هي «مطلق» ، وبمجموع هذه (النقاط المطلقة يتبلور المفهوم الرياضي وحيزه في الفضاء (فضاء اللوحة) . وتتوضح اهميته الشكلية على اساس بصري وعلى اساس مجرد (رياضي) . إذن فنحن إزاء عملية شائكة من الاعتبارات ، والمبدع من يختار ويفهم اولاً ثم يتأمل ويحقق ثانياً . وشـاكر حسن آل سعيـد يمثل المـوقف الذي يتخذ صفته الجمالية «التشكيلية» : اي انه يمارس عملية التعبير التشكيلي من

خلال الاعداد والحروف وهي في حالة تجريد مطلق وقدسي .. ان قيمة الخط الذي يحققه تكمن في الاختفاء :ـ «الغياب في الحضور : غياب قيمة الحرف يكمن في حضور الاختفاء» ، هو الذي يجسد التعبير عن قيمة هذه الحروف .. وقد استلهم في الفترة الاخيرة من(Wols) الشيء الكثير وقبل هذا أخذ عن (الواسطي) تحقيق المنظورين البعدي والجوي ثم رفض العالم المنظوري في أغلب الأحيان .. إلا أنه يعيش تأملاً دينياً لايسهل تسميته بتجربة الحلاج أو بشر الحافي . والسؤال هنا يقول : هل جعل شاكر حسن آل سعيد عمله الفني حياة أم جعل من حياته عملاً فنياً ؟.

تكون أعمال أي مبدع في العالم بالنتيجة حياة كاملة وتسجيلاً لمحاولاته في فهم الوجود ككل :ـ

وجوده ضمن ذوات الآخرين ، ووجود الاشياء بالنسبة له وللمرئيات الأخرى وللآخرين .. ثم وجوده نقياً خالصاً . والفنان بعكس المتصوف الذي يجعل من حياته عملاً فنياً علوياً محضاً كما فعل الشيخ «الحسين بن منصور الحلاج» وغيره من الشعراء المتصوفين . ألفرق بين الاثنين هو : أن الأول يتناول في مفهومه عن وجوده كل القيم التي توضح موقفه الحقيقي في صراعه العام وبوسائل مختلفة مستهدفاً بذلك الوصول الى أبعد مدى في كشف تمسكه بالحياة وحبه لها في عين الوقت الذي يزيح عنها ستار جهله

بخباياها ، في حين ينطلق المتصوف من مكان واحد وسبيل واحد لكي يكون حاضراً أبداً في الذات العليا بعد إزاحة الستر وولوج (الطريق) أثناء الكشف حيث التوصل ، فالخلاص .. أي أنه لايمتلك إلا سبيلاً واحداً .. في حين نجد أن الفنان يمتلك سبلاً عديدة يعبر بها عن موقفه ، تلك السبل تتعدد وتتحول تبعاً للظروف التي تحيط بها . وتبعاً لروح العصر الذي يعيشه والفكر الذي يؤمن به وللدوافع التي تغذي انتاجه .. ثم تبعاً لصدقه في تجاربه ، ومدى احتضان المفاهيم الانسانية التي تعكسها أعماله الفنية . ان هذه الأفعال استبصار لحقيقة ما : هي مشكلة توازن بين العالم الداخلي للفنان وبين العالم الخارجي ، أو رفض ذلك ..

إذا اعتقدنا بأن الوسائل التي يتبعها الفنانون المعاصرون واضحة تماماً فاننا نبقى ازاء معرفة الوسيلة التي يتبعها الفنان المتصوف في نفس الوقت الذي تتحد المعاني الداخلية له في تعاطف غارق بالحب مع نوازعه الخيرة لتستوعب أبعاد وجوده ازاء وجودَ الخالق .. تلك الأبعاد هي التي تحدد ميلاد فكرته الحرة وتنقيها فتهبها الصفاء والاطمئنان اللذين يقودان الذات إلى الايمان بذات أعلى اكتسبت الاولى - الذات الانسانية - صفة الثانية - الذات الربانية - ففنيت أجزاؤها لتزيح عن عالمها حجاب العبودية . هذه التجربة تكلف الفنان كثيراً ، وربما تكلفه وجوده .. والرسام شاكر

حسن سعيد موصول بداخله ، متـرابط بنجـواه الذاتية التي هي دائمة الحضور في الذات العليا ، وهو بدافع صادق يريد استعادة نقائه ليمنح ذاته صفاءها الأزلي . أليس هـذا منتهى الحب ؟: أن يوجد فنان عبر شمولية إنسانية لايكون موجـوداً فيها لكي يحقق شروعاً أعم تكون نوازعه البشرية خاضعة لمنظور يفسر ماعداه من القيم الحقيقية . وكان أن تلذذ الرسام باستمرارية الكشف المقحمة بالقلق من خلق وحدات أو جزئيات حياته ضمن «كليته» . بيد أن هذا التفاعل وقتي مرهون بزمان متغير نحو حركة العمل الفني وحدها .. وضمن هذا الأعتبار يتحرك شاكر حسن آل سعيد بوسائل لغوية ذات حرية في رسم الهيئة وتكوين البناء .

وقد كانت بدايات الخط العربي وتطويع الحروف إلى أشكال نباتية وحيوانية من القيم الرائعة في الفنون الأسـلامية تحمـل في أشكالها معنى الجمال النسبي والمطلق ، والخط العربي يرسم في أي حال نظامية يشاؤها الرسام المسلم ، بله دور اللون وأثره في العمل الفني .. وطبيعي فهناك في الفن المعاصر في العـراق ، عدا جميـل حمودي وشاكر حسن ال سعيد ، رسامة هي السيدة مديحه عمر بحثت هي الأخرى في مجال استلهام الحرف العربي ولكنها لاتمتلك الحس المقصود من وراء التجريد السطحي للحروف الكوفية التي ادخلتها في لوحتها (حياة في الليل ـ ١٩٤٩) مثلاً بل اكتفت بعرض

تشكيلات الحروف الكوفية بعكس الرؤيـة التي أشار إليهـا (فائق حسن) في القليل جداً من لوحاته ـ (قرويات ـ ١٩٦٤) ، فهو يلجأ للحرف حينما يجد فيه تلك الحركة الشكلية ذات البعد الواحد ـ (على سطح ذي بعدين) ـ وذلك الأيقاع الأخاذ في رسمه وحينما يجد فيه تلك القيمة الشكلية المجردة الملائمة ..

إن الحرية التي يعطيها الحرف على قماش اللوحة تكمن في الحركة والأيقاع بل هي استعارة لهما وتنسيق . وهذا مايحاول ان يقدمه بعض الفنانين التشكيليين في العراق الذين استلهموا الحرف العربي امثال قتيبة الشيخ نوري حيث يـأخذ الحـرف العربي قـوامه «لا الشكلي الزخرفي ولا الزمني الصوتي بل وجوده التشكيلي المجرد»

لن يتم الكشف عن استنهـاض الأستعـارات التـاريخيـة ودلالاتها التي تنطوي على آلاف السنين ماقبل الميـلاد إلا برؤيـة وموقف جديدين وبنقطة بدء حقيقية . وقد انشغلت أفكار (الفنان الكوني) بهذه السمات كثيراً خلال أشكال حروف لغته ، وتعددت وسائل التعبير والأستثارات الشكلية .. وبات من المؤكد جعلها تراثاً مهمـاً وليس فن المستقبل ، وإن يشكـل حجـراً من أسـاس هـذا المنجم :ـ (تاريخ الفن) .

مارس الفنان الحرف (أغلب اللغات) ـ إذا مـاستعير عـلى قماش اللوحة ـ وظل لصيق زمان واحد وشاهداً جاهزاً تمتع بحرية

ما ثم أجاز (للحرف) تحركاً واسعاً من الحرية حينما تحول هـذا المشـروع إلى قيمة تعبيـرية في العـالم .. وهذا مـايحاوله «ضيـاء العزاوي» في لوحاته .. إلا انه ـ في المبالغة المسرفة ـ يظل في منأى عن ممارسة العلاقة الوثيقة بين تحول اسلوبه وبين مادته ..

إن لوحـاته تجسيـد للسكـون الزخـرفي في الفن لم تكتسب وجودها ، في حين يعتقد «ضياء العزاوي» [ان الحرف أو الأرابسك عند وجوده كشكل ضمن تكوين عام لايفقد الحرية التي يمكن طرحها عندما لايكون الكل في اللوحة : فالحـرية تنبثق خـلال تحرك هـذا الوجود باتجاه منظور واضح] .. هذا الاعتقاد لم ندركـه في آثاره المتأخرة بقدر مانفهم أنه حول تشكيلة الحروف إلى شاهـد للحظة متحجرة» . وإذا كان بـالأمكان فهم تحـولات هذا الرسـام يكون بالمقدور فهم المادة الجديدة التي أعتمدها .. واسباب التحولات هي تجليـات روحية ودلالات تشكيليـة استحضرهـا كمشكلة (قبليـة) عجزت أن تقدم معها جديدة ، بل أن المبالغة في تحقيق تلك الدلالات تجعل من العمل الفني واجهة حرفية ستجعله يفهم كم كان مضطراً ان يتصنع ذلك .. ومع هذا فأعماله شبيهة بالحلم المترف الخيال : المشكلة لديـه لينة وطريـة ، تستعير أشكـال تاريخيـة فقط وليس مضمونها .. وتجربته خصبة .. ولكن المدى الزمني الذي تستغرقه هذه التجربة سيؤول إلى الأنحدار في وحدة لاقرار لها .. وقبل هذا

اتجه ضياء العزاوي - في بداية أعماله الفنية - إلى تصوير الحياة اليومية : كالسوق والمقهى والهور بما في ذلك رسم الأبقار في مساحات لونية وأشكال هندسية مسطحة واستلهام المواضيع المقدسة .. ثم تبلورت دراساته في قسم الاثار - ببغداد - عن المادة التأريخية ، فاستطاع أن يمزج تلك الخلاصة الأولية مع مادته التشكيلية - بعد أن عاشها فترة من الزمن يعاني فيها مشكلة المضمون واخراجه ، ومشكلة اللون وتطبيقه غير انه استطاع أن يستغل المواضيع الشعبية ويحولها إلى تراكيب زخرفية مجردة تمثل اتجاهه العام .. واغلب لوحاته هي مجموعة أشكال تمثل مدينة اثرية - (كالنجف الأشرف - مثلاً) - أو مرقداً أو منازل قديمة أو مآذن أو مساجد .. وغالباً مايعتمد التضاد الحاد المفاجيء في اللون - كما في رسومه عام ١٩٦٣/ ١٩٦٤ . إن عشقه للاشكال الشعبية قد أثر على عمله ، ومن تلك الأشكال ماينقش على السجاد أو البسط الشعبية» فركب من أستلهامه لها موسيقية الخطوط والألوان والمساحات المزخرفة التي تميل إلى عكس قلقه ووحشته في عالم لم يشعره بالأطمئنان .. واستطاع في فترة لاحقة أن يستعين بملاحقة تاريخية ساذجة لانها اعتمدت على المظهر - الشكل - الهامد : فحضور إنسان سومري او اكدي او آشوري لايعني شيئاً سوى حضور زمان غابر في مكان غير ملائم :- قماش اللوحة . ولهذا فهو

تجريبي أيضاً ضمن مادته في الآن المرتكز على الماضي .

ان لحظات الدهشة أو الأستغراب أو الأنبهار التي أثـارتها وحدات الفن العربي (الأسلامي) في فناني الغرب ماتزال قائمة منذ «ليوناردو دافنش» والى هانس هولبيان الأصفر ثم (باول كليه) منذ عام ١٩١٤ في تونس (حيث التقائه بالفن الأسلامي وفي مصر عام ١٩٢٨/ ١٩٢٩ .. ثم الفنان «فولس»Wols - في أغلب لوحاته عام ١٩٤٣ - وهانس آرب (اغلب لوحاته عام ١٩٢٨) وهـارتونـك (في الخمسينات) . ومن أسباب الدهشـة والأستغراب والأنبهـار «أن الفنان المسلم لايستغني تماماً عن تصوير العالم الذي يطالعه لكنه لاينشد نموذجه في الطبيعة وحدها كما فعل فنان الغرب خلال قرون عديدة بصورة أكيدة .. وقد أجيز في حقيقة الأمر للفنان الأسلامي فن واحد فحسب لايستمد منه الطبيعة لكنه تجريدي .

- ٢ - نظرة نقدية جديدة

ولكن - ثمة أسئلة مثيرة لم يـطرحها كـاتب أو «نـاقـد فني تشكيلي» عن تجربة شاكر حسن آل سعيد في الخمسينات ، وهي في بعضها الآن مايمسّه عن قرب مسّاً ودوداً يتغلغل في أبنيته الداخلية الجوهرية . وفي البعض الآخر مـايمثل حقيقتـه الفنية بعـد العقد السادس من هذا القرن .. ولكننا نود ان نتبين حقيقة تجربته وأن نرى إذا كانت تمثل موقفاً اجتماعياً لذاته . ام موقفاً نقدياً في ذاته ..

ام فناً للجمهور المتذوق وحده .. أم انها تجربة تُعنىٰ بمجمل الآراء على اختلاف منطلقاتها الشخصية والعامة ، الانـطباعيـة أو ذات المنحىٰ المنهجي . ومن هنـا نعالج هـذه المحـاولة في اطار المنهـج الظاهراتي ونحلّل التجربة الانفعالية الفردية للفنان . المبـدع ، في معارضه الشخصية عموماً ..

نميّز بسهولة الجوانب الاشارية المهمة في صلاته الرومانتيكية المنغمرة في مياه شخصيته (هو) والتجربة الناجمة عن معاناته «في ذاتها» .. فلوحاته عبارة عن مجموعة سـورات لاهية في مـوحيات الألوان واشـارات البناء ووحـداته الصغيـرة الثانـوية والرئيسـة المركزية وهي تجربة مفرطة في غرضها المنزّه عن المنفعة المـادية ، سـاحرة في عفـويتها . استخـدمت فيها تـوافقات لونيـة ـ بنظام الصدفة ـ واستحدثت فيها تكوينات معقلنة ، هي جزء من رقـابة الوعي المضاف غير المنزّه الذي يحمل توجهاً نحو «التصميم» وهي تكوينات انضباطية للمت حدود اللهو المتطرف . أو الانسياق وراء الهواجس والشطحات الانفعاليـة التي صنعتها مقـدرته الخيـالية وبصيرته الداخلية .

تبدو لوحاته دون استثناء (بعد العقد السادس) أكثر جمالية كلمـا نظرنـا إلى الوحدات (الخـالصـة) في بنـاء العنـاصر الفنيـة وتصميمها العام لانه يعرف جيداً كيف يبدأ باللوحة وكيف ينتهي ..

يبدأ اللعب بالألوان ، من اللاقصدية ، اللاموضوعية ـ وهو تلاعب ينتهي إلى تحميله بأفكار وضوابط قمعية يربطها بأشياء لها ظلال في الواقع ندعوها بالعلاقات الشكلية داخل نظام التصميم الكلّي ، أي أنها تمثل الجزئي الذي يخضع إلى الكلّي ضمناً وتجيء عادة بطريقة تراكمية ، بالصدفة ، باليد اللاهية المعبرة ، لحظتئذ ،ـ عن انفعالات مختلفة غير مترابطة ، وذات ايحاءات مشوشة غير مقصودة تماماً . وسرعان مايتداخل الانفعال التلقائي غير المنظم بقوانين عقلية خلال العين المدربة على التنظيم والبصيرة المهيأة سلفاً إلى التوازن والانحياز إلى العناصر الأساسية في قانون الجمال .. من هنا يسعىٰ إلى خلق نوع من الصلات بين لوحاته وعيون المشاهدين ، كومضات ضوء النجم للساري . ومن تلك الذبذبات بعض مقاطع حروف عربية ، أرقام ، كلمات متقطعة مدغمة غير مترابطة .. وقصده بذلك ، جرّ العين إلى ثقافة أصحابها ، خلال خلفية اللوحة وهي تعني ، مفردات الفنان الشخصية التي تميّزه . انها اشارات موحية : طعم الصيّاد للسمك يساوي رحيق الأزهار للنحل .. ولأن الفنان لايريد الطيران بلا جناح ، فانه لايريد أن يعرض تجربته بدون مشاركة ، فانه يخرب صفاء ألوانه ، كمن خرب داره من أجل كنز الذهب «ثم زادها عمراناً بذلك الكنز» وقد زاد «شكل» كل لوحة في تجاربه عمراناً بالمضمون .. ، ذلك المضمون الذي يستنكره «شاكر»

في تصريحاته وكتاباته وتنظيراته ولكنه مـوجود في فنـه ، مفضوح بسرّه ولابد أن يعود لفنّه صدىٰ ندائه : وهو المضمون «ألم تر إلى ربك كيف مدَّ الظل ولو شاء لجعله ساكناً «سورة الفرقان»

إذن .. ماسعىٰ إليه شـاكر حسن من منـطلق «رومانتيكي» متخم بالفردية الحادة قد (بلورته) النتيجة التي توصلنا إليها من خـلال (العين) التي تدل على طريق الذهن لأنها جزء من روح الفنان بقدر ماهي جزء فسيولوجي من مادته ... أفرزت العـين المدربـة حريـة الفنـان في التقنية الأولىٰ للتجـربة .. في مـواجهة اللحـظات الأولىٰ بتوترات اللحظة المبدعة ، وانفعالات الانفصال عمّا يحيط بالتجربة ذاتها والانغمار في عمقها ومانتج عن ذلك من ملامح شكلية أشبـه بغيوم أوائل الشتاء وبواجهات الكهوف والجدران القديمة المتآكلة .. ومن بـين تلك الانفعالات اللونيـة العفويـة ، تبلورت قيم الايقـاع المتوتر ، الحركة المنفجرة ، العاطفة المتوهجة في قوة اللون وحـدة الفرشاة التي تفضح حماسة يد الفنان .. وكل ذلك يشكل ملامـح اللوحة العذراء .. ثم يبدأ بالمظهرية والشهودية والحركة والتناسق والمعمار الداخلي .. إيحاء بشكل ما في هذه الزاوية واضافة حركة أو بقعة لون أو حكها في تلك الزاوية من مساحة اللوحة .

وحذف بقعة أو خط أو هيئة ما من هذه المنطقة أو تلك ثم محاولة ربط هذه الايماءات بالواقع بعد أن تبرق هيئة ما في الذهن اثناء لحظات

التجربة .. هذه العناصر التي تتألف منها كل لوحة من لوحات (شاكر حسن) قبل ان تعقلن وتضبط وتخضع إلى مقص الرقابة أو إلى ضخ بنك الدم في بعض تفاصيلها ، تقودنا بالنتيجة إلى ان تصبح اللوحة منظوراً إليها في ذاتها .. وهذا مانقصده بالكلّي في الجزئي .. وهذا ماأشيع في الفن الشكلي ـ الانفعالي ، منذ أمد بعيد .

فهل تجربة شاكر حسن شكلية أم انفعالية ؟

منذ أواسط القرن التاسع عشر توصل الفنان «كورو» إلى خلاصة عميقة . فقد كتب آنذاك :ـ

«ليكن احساسك هو مرشدك الوحيد .. سر على هدي ماتقتنع به ... خير لك ألّا تكون شيئاً على الاطلاق من أن تكون صدى لفنانين آخرين . إذا كنت قد تأثرت بحق فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق ..» الّا أن مجموعة اللوحات التي رسمها (شاكر) بالألوان والمواد الفنية السائلة الأخرى تكرس معنى هذا الاتجاه في المعالجة . فاحساسه الشخصي كان مرشده إلى قناعة خاصة وانفعالية حرة ذات عفوية منزهة عن أي غرض سوى غرض الجمال . فهي قد كشفت عن نوازعه الذاتية وعبرت عن مجال التجربة وجديتها الخالصة : أي درجة تقربها من الصدق . وهذا شرط لازم حاسم له علاقة وثيقة بالجوانب التقديرية المفترض أن تقدم التحليل الجمالي النقدي للتجربة ذاتها على أساس أنها قيمة في ذاتها لا في ظاهرها .. يجب

اثبـات التجربـة لذاتها عـلى انها تبـرر الاستجـابـة الانفعـاليـة ولاتفسرها .. ويشير هذا الاثبات إلى الانفعال المبدع وفي ذلك الاثبات «دلالة» تستنـد إلى الاحكام الشكـلي : من خطوط وألوان وايقـاع وحركة وايقاع مضمر وظاهر وتعاقب في المساحات والكتل الصغيرة والكبيرة من تضاد أو انسجام ومن عناصر مساعدة أخرىٰ تقرب إلى المشاهد ، الصيغة التي يتأمل بها الشكل . ثم العمل الفني بأجمعه وعلاقته بالفكر وبالمحيط وبالثقافة وبالمعرفة وبدرجة تطور المجتمع ..

المفترض بالتجربة الشكلية الانفعالية التي تبرر استجابتنا ، ان تقع في اطار مجموعة متناسقة معمارياً وتركز على المسار الشكلي ولاتعطي الموضوع أهمية مركزية ، بل تعتبره (مضافاً) وجزء من تكامليات انفعالية لاحقة يثيرها العقل اثناء تنظيمه لوحدات التصميم التشكيلي .. وهذا مايتميز به نوع آخر من الفنون كالموسيقىٰ حيث أن البناء الشكلي المحض والأنغام والأعمدة الصوتية جزء من وسيط عناصر الموسيقىٰ . وكذلك وحدات التصميم التشكيـلي وهذا مـالا يستطيع الأنسان الدارس أن يفسره في الأدب بدون كلمات وافكار ومواقف ودلالات . إذ لايمكن أن يكون هناك أدب شكلي محض بلا (وسيط) مضموني . فهل نفهم رواية عنـدما نقـرأ الفاظاً وضعت ورصفت بلا هدى ، بلا معنىٰ ولا أفكار ولا مواقف ولادلالة ؟

سيكون موقفنا إذن من ذلك ، منحازاً لأن تجربة الفنـان

تشتمـل علىٰ معنىٰ مـا . هو جـزء من مضمـون وحـالات نفسيـة وارتباطات مجتمعية منفعلة بالحياة الأشمل .

وحتىٰ الشعر العظيم كما يقول (بل) «ينبغي أن يكون غير نقي لأن الشكل يكون مثقلاً بمضمون عقلي وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها ..» ومع هذا فأن وراء تجربة شاكر حسن آل سعيـد ، انفعالاً جمـالياً بـاللون توفـر له الشكل الخـالص وهو أول خـطوة باتجـاه الابـداع .. ثم تسـرب الملمـح المضموني فيما بعد .. وهو مشروع ينطوي علىٰ مخاطر .. أي أن تحقيق ذلك العالم الفني دونما ضوابط عقلية ـ خارجية تتنازع هوية العمل الفني ضرب من الخطأ الذي وقع فيه الشكليون من قبل فهولم يحقق خصوصية العالم الفني دون تدخل في هويتها من قبل الفنان .. انه يحمل في داخله حُلُمَ أن يرسم لوحات تتوفر فيهـا عناصر وقيم شكلية بذاتها تعطي الاحساس بالشكل واللون .. نحن نتمنىٰ ذلك الصفاء المقدس من الانفعال الجمالي الذي يـدخل القلب مبـاشرة دونما شرح وتبرير لماضي شخصيّة الفنان أو حاضرها فمـا يعنينا سوىٰ اللوحات التي نراها أمامنا كأعمال وحسب .. وان استجابتنا تحدث ، أو لاتحدث ، أمام العمل الفني وعلاقته القائمة بين جميع الألوان في اللوحة الواحدة ومن ثمّ في المعرض الواحد .. أو التجربة المطروحة في إطار ما .. وهي التي تكشف عن طاقته ومقدرته الخلاقة

أو الهامدة ، ذلك لأن تأثير شخصياته تظهر جليّة في فنّه ، ولكن مثل هذا الفن لايمكن أن يكون معرفاً بتلك الحدود انما تكشفه كما يقول «اوجين فيرون» وهو من نشر أول عرض منهجي للنظرية الإنفعالية عام (١٨٧٨) ..

ماذا تختصر لنا هذه التجربة نحن الخارجين عن عالم الفنان وعن تجربته ولكن المدعوين للدخول إلى ذلك العالم : انه يسعى ويختصر في سعيه ماينوي أن يعبر عنه لسانه وماحتجب عنه من توصيل مارأته عيناه ، وماخفي من عواطف فضحتها حواسه خلال اللون .. ونحن نتعرض لنفحاته ، ونغتنم فرصة التعرف على هذه التجربة الرومانتيكية الجديدة .. فقد فعلنا مابوسعنا في سياق التحدث عن الاتجاه السائد في اللوحات والتي هي بمثابة لوحة واحدة أنصت إلى كلام قلبها ولم أرشفتيها .. كانت اتجاهاً شكلياً ، انفعالياً إشارياً ذا ملمح فكري تأملي أخلاقي تتجدد أنفاسها ولانحسّ بتجددها الآ بنداء الحبيب الذي هو العلم والمعرفة ..

يحاول الفنان أن ينفي حقيقته لكي يحقق معناه ولكنه كالصياد «يغدو صيداً للطيور حتىٰ يباغتها فيجعلها صيداً له ..» وانه يسعىٰ للتحرر من الرؤية الواقعية التشخيصية نحو الشكلية الانفعالية الخالصة فيقع في الأشواك التي تحيط بالكرم كما يقع الطائر في حبائل الصياد الذي يصطنع الصفير .

٣ ـ الخلاصة

تعتبـر اعمال شـاكر حسن آل سعيـد في فترة الخمسينـات تعبيرية ناضجة تقف من حيث المستوى التقني والرصد الاجتماعي والوعي الثقافي بمستوى الريادة في البحث والتقصّي عن ملامح فنية ورؤية أصيلة لاتجاهه الفني وخاصة رسومه التخطيطية لحكايات الف ليلة وليلة ولوحتـاه «فلاحـون وقمر» (والعـودة الى القـريـة) الموجودتان في المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد .

وقد تحول من ممـارسة فنيـة إلى اخرى وخـاصةً بحثـه في الفضائية وادخال الارقام العربية والمفردات والحرف العربي خلال دراسة الخط وحده تارة واللون وحده تارة اخرى . ثم البحث عن مشكلتهما سوياً على سطح اللوحة . كذلك بحث مسألة الزمان والمكان والحجمية (الكثافة) ومسألة المنظور ..

الّا أنه يحاول الان أن يصل بما يراه من أشكال وجدت بنظام الصدفة وبالعوامل البيئية الأخرى على واجهات الجدران القديمة أو على وجه الشارع الأسفلتي حيث تتكون رؤى تشبيهية يخضعها هو فما بعد إلى تقنية تخدم غرضه الأدبي منها . وهو مسبوق في ذلك بما دوّنه (دافنشي) وماطرحه «فلس» و «هارتونك» ونلاحظ في اللوحات المختارة هذا الانتماء ... انها الانتماء .. انها (حالة) في تقنية تنتمي إلى بعض الخلاصات الاركيلوجية وليست (حالة) في ثورة .. ولوحاته

ليس لها زمان ثابت سبيلا إلى تحقيق وحدة مايطرحه فيها كما كان فان كوخ ـ يجد ويحقق بواسطة الرسم وحدته مع زهرة العباد .

وهكذا كان لأعماله الأخيرة دور في التأثير على المهتمين بادخال الحرف العربي والأرقام الحسابيـة . واستطاع ان يجمعهم تحت مادعاه بتجمع البعد الواحد أو الحروفيين .

ويمكن حصر طبيعة العمل الفني لديه بما يلي :ـ

١ ـ مرحلة التعليم (معهد الفنون الجميلة) ١٩٤٩ ـ ١٩٥٤ دراسة للفن الاكاديمي

ـ تأثيرات الفن مابعد الانطباعي خاصة سيزان .

٢ ـ المرحلة التراثيـة مـرحلة التـأثيـرات الحضـاريـة : ظهـور التأثيرات .

أ ـ الفن الأدبي (بول كلي) خاصة .

ب ـ الفن العراقي القديم .

ج ـ الفن الاسلامي (خاصة الواسطي . منذ ١٩٥١ وتبلور الاهتمام بفنه عام ١٩٦١ .

د ـ بداية اقتباس الحرف في الفن .

٣ ـ المرحلة الفولوكلورية : ظهور التأثيرات التالية (الخمسينات) :

١ ـ سجاد السماوة ١٩٥٣ (لوحة جنه وحمامتان) .

٢ ـ الزخرفة على اللوحات المثلثة ١٩٥٤ .

٣ ـ المواضيع الشعبية (المواكب ... الفلاحون والفلاحات) .

٤ ـ المرحلة الانتقائية : ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨ :

١ ـ المحافظة على الشخصية المحلية وسط التأثيرات الاسلوبية العالمية .

٢ ـ تجارب متنوعة على التعبيرية والتجريدية معاً .

٥ ـ المرحلة التجريدية الحروفية ١٩٦١ :

ظهور التجربة بالحرف . ممارسة المونوتايب .

٦ ـ المرحلة التأملية : صدور البيان التأملي ١٩٦٦ . اكتساب الرؤية التجريدية ـ الأشارية ، الحروفية على اساس نظري معين .

٧ ـ المرحلة الاخيرة : ١٩٧٠ ممارسة (التجريدية ـ النظرية) تطبيق التجربة في اقتباس الحروف على الكتابة الجدارية من اجل الوصول الى (واقعية التأمل)

شاكر حسن آل سعيد

ولد في مدينة السماوة عام ١٩٢٦ .

تخرج في كلية التربية (دار المعلمين العالية سابقاً) عام ١٩٤٨ فرع العلوم الاجتماعية .

حصل على دبلوم الرسم في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٥٥ .

التحق بمدرسة الفنون الزخرفية العليا في باريس عام ١٩٥٦ .

درس في معهد البوزار في باريس دراسة حرة ١٩٥٧ ـ ١٩٥٩

من مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث وشارك في جميع معارضها .

اقام معارض شخصية لأعماله عام (٥٣ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٧٠) والسنوات اللاحقة كان آخرها معرضه عام ١٩٨٦

شارك مع محمد غني باقامة معرض مشترك عام ١٩٦٢ . في مدينة بعقوبة .

شارك في اكثر المعارض الوطنية التي أقيمت خارج العراق .

ساهم مع مجموعة من الفنانين في اقامة معرض البعد الواحد في بغداد عام ١٩٧١ .

ساهم بمعارض فنية داخل العراق .

اشترك بمعرض مهرجان كان سورمير في فرنسا . وحصل على الجائزة التوتية .

عضو جمعية الفنانين العراقيين ونقابة الفنانين .

مارس الكتابة في النقد وله بحوث ومقالات فنية واصدر كتباً نقدية في الفن التشكيلي اهمها : دراسات تأملية ١٩٦٦

- البعد الواحد ١٩٧٠

* ملامح الفن التشكيلي في الحضارة الاسلامية ١٩٧٠
* الملامح الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي .. ١٩٦٤
* الحرية في الفن ١٩٧٥
* فصول في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ١٩٨٣
* حافظ الدروبي ١٩٨٢
* الحرب والسلام ١٩٨٦

ماهود احمد

نقف «بعين ناقدة» امام لوحات «ماهود احمد» التي عكست الانفعالات المحبطة ، الخائبة واظهرت بشكل جلي باعا في المعالجة التصـويريـة وخاصـة البناء العـام ، الكتل الكبيـرة والصغيرة ، مساحات الضوء والظلال الحادة ، التلاعب الفطن بمساقط الرؤية ، الحساسية العذبة باللون ومعالجته وصياغته وخضوعه للبناء العام امثال لوحاتـه : الشمر ، مـرد ، الرأس ، اسد بـابل ، عشتـار ، الاسـطورة الزرقاء ، ضـاربة الودع ، قارئـة البخت ، السـأم ، الحافة ، الذئب ، الفـانوس ، المـرآة ، العودة الى الجـذور «لاحظ عنصر الرمز متجسدا من خلال العناوين» .

ازاء ذلك كله فان تجربة ماهود احمد كانت صادقة كل الصدق في تثبيت الوضع الاجتماعي لاشخاصه المرسومين حتى كأنك تشعر من اية طبقة انحدر هذا الرجل وتلك المرأة وفي اي وضع معاشي يحيا هؤلاء الفلاحون واولئك الاطفال .

كان يعني بخلق الانسجام بين الموضوع وبين مزاجه فبلور بذلك الجانب التعبيري في نزعته الواقعية وجعلها تشتمل على حس معمق بالبيئة الاجتماعية ورموزها وقد ظهرت لوحاته بهذا الموقف الاجتماعي ظهورا صعبا «كما تحدثنا عن ظروف العقد السادس» اذ انه تلمس موقفه تلمسا .. ولكن تجربته شقت طريقا صعبة حطبها

بفكره وجهده وموقفه بعد ان تجاوز لجج (الستينات) وخلص (ذهب) تجربته من (زبد) التأثيرات الاجنبية التي كانت سائدة كالتجريدية الذهنية الشائهة والشكلية العقيمة .

انبثقت تجربة «ماهود احمد» كالنبع الصافي في مجرى لم يكن احد يفكر العوم فيه ولكن لرائحة المستقبل شفاعة ابانت عن عمق رؤيته . فاعطى بذلك لتجربته بعدها الاجتماعي وشروطها الانسانية واكد ان للفن اخلاقا نقدية حتى غدونا نميل اليها بشكل اعمق وصرنا نحب رؤيته المترعة بالثورية و «ماهود احمد» دقيق التوازن بين المنفعة التي يتعرفها العقل والجمال الذي يتعرفه لشخوصه المرسومين ، يمثلوننا جميعا نحن الفقراء الذي نريد ترجيح فعل المستقبل لصالحنا بمقدار رجحان كفة الموقف الجمالي الواعي لتطور المجتمع .

لماذا نتذكر لوحات (ماهود احمد) دون سواها من اللوحات التجريدية الشائهة ومن التجارب الشكلية المثالية ؟ لماذا نتذكر لوحات كاظم حيدر ونزار سليم وفائق حسن وجواد سليم ؟ لماذا يتم التمييز بين لوحات هذا الفنان من سواها ؟ لماذا نتذكر ونميز ؟ ونقدر ونقرر ؟ لولم يكن في مخزون ذاكرتنا مثل هذا الغنى والاكتناز المعرفي لما كان بمقدورنا بناء اية لبنة في صرح الحضارة .. ولو لم تكن «لوحات ماهود احمد» مشفوعة بتلك الذاكرة لما كشفت تجربته الفنية

عن مداها وابصرتنا بأصولها الاجتماعية ولابتعدنا عن غاية الفن ودوره في الحياة الاجتماعية . لكن «ماهود احمد» قد تناول جانبا مهما من شرائح المجتمع العراقي .. في عالم الاهوار .. والفلاحين وجعلها تجربة تمارس دورها المؤثر في عيون وافكار المشاهدين واحاسيسهم وطبائعهم .. تناولها كما هي في مجتمعه ولكنه حملها بأفكاره «هو وبأحلامه عن صنع الذات وعن مستقبل هذه الشريحة التي ينتمي اليها في الأصل .

وقد اشارت لوحاته الى الصراعات التي تحدثنا عنها في العقدين السابقين كما تشير الان كذلك لان سيطرته على مادة ووسيلة الفن هي حصيلة ابداعية تضاف الى عناصر تطور المجتمع تلك القوة التي آمن بها وطبعت تجربته بميسمها الخاص .

ولوحاته تشير وتحدد خطه العام بشكل متماسك ومرتبط فكريا بصياغة متميزة ومعالجة متقدمة منحها حبه وجهده وعبرت عن «معطى الحرية» في تحديد مضمون عمله الفني .. وذلك عنصر يسبغ على تجربته سمة ملونة بالثقة والاطمئنان ..

ان شكل العمل الفني - بوحداته المكونة لمعماره او تصميمه - يتحدد بمضمونه والفنان المبدع ، هو الذي يكون - بتصوره الخاص عما يحيط به - رؤيته وطابعه وهو ينشد بذلك وحدة الشكل والمضمون وقيمتها الجمالية والاجتماعية .

من النماذج المختارة لوحة «المرآة» التي رسمها «ماهود احمد» بالزيت عام ١٩٨٠ ، تحمل الى المشاهد ذلك الاحساس ..

في اللوحة فتاة تحمل بيدها «مرآة» تتطلع الى حسن وجهها ، وقد ارتدت ثوبا فضفاضاً وامامها مساحة واسعة من (مسطح ماء الهور) في موسم «فيض المياه» لهذا اتخذ له لونا طينيا على اخضرار من الموج .. وكانت الريح شرقية دفعت بخصلات شعرها الى الشمال الغربي مكونة حركة متناغمة خاضعة الى نفس حركة مياه الهور ومتعاكسة واتجاه طيات ثوبها .. وهي تهدي بنظرتها - خلال مرآة نفسها - ، حزنها الى المشاهد كما اهدى «ضيف يوسف» المرآة ليتذكره كلما نظر الى وجهه . وهكذا فأن صنع الجميل لايرى إلا من أجل العين المبصرة .. ومتى كانت الالحان من اجل اذن صماء ؟

لنتأمل اللوحة مرة اخرى ونندمج بتفاصيلها وخاصة «بعينيها» الواسعتين وشفتيها المزمومتين على امر حارق وخزامتها التي تطوق وردة انفها بدلا من اصبعها .. وقسمات وجهها الفاتنة :

همت باتياننا حتى اذا
نظرت . الى المرآة نهاها
وجهها الحسن .

كل ذلك الوصف يتقرب الى المشاهد بالنوافل حتى يحب العمل الفني .. واذا ماحبه فانه سيفهم كيف يعاني هذا الرسام وكيف

يفكر خفية عندما يختـلي مع لوحتـه حيث تتفاعـل بعض :لحقائق المحتجبة وتبقى «اللوحة البيضاء» امام الفنان كما يبقى الطفل بعد ولادته صامتا حتى يتعلم الكلام .. ومتى ماعرف المشاهد كيف يرى اللوحة ويتفاعل معها ، فستتحول «بصيرته» من رؤية الغـراب الى رؤية الطاووس وكما علّم الله النحل كيف تصنع الشهد ، سيتعلم المشاهد كيف يقرأ العمل الفني الابداعي فيدرك حقيقتـه ويفضح سره كما يفضح الربيع سر البذور تحت التربة .. ويأتي دور الناقد الموضوعي ليقرب الى المشاهد التفاصيل التي ادركها في الاثر الفني فيكشف عن لون الخيال في باطنها ، ومن يكتب بدون عين بصيرة عن التجربة الخلاقة في الفن فانه سيكشف عن سـريرتـه كما تكشف شقائق النعمان عن باطنها ..

وفي جميع لوحات ماهود احمد تشكل المرأة عنصرا اساسيا هي الأم ـ الارض ـ العطاء ـ المستقبل . وهي «الحالة» والضرورة والفعل المبدع والرمز والحافز . وهي تمثل قيمة اجتماعية جوهرية في مجتمع نام محاط بخلفية ثقافية من الاخلاق والقدرية وفيها نصيب كبير من التأثير الروحي الذي يحز في الانا السفلي منذ قرون متباعدة وهاهو «ماهود احمد» يرى في جمـال المرأة العـراقية رمـزا لمهمته الاجتمـاعية التي يحملهـا من وعيه التـاريخي وادراكه الثقـافي ، مايجعل تجربته تعبيرا وتفسيرا لدور الفن الحقيقي في الحياة وهو

لايبخل بحبه لها ، يهبها كل ماتشتهيه المرأة من زينة وحلي وجمال وفتنة فهو يصورها ممتلئة بالعافية وقد بلغ به الهوى ان زين جسدها بالوشم ، اذ انه نقش عليه بالابرة صورا واشكالا مزخرفة وهندسية ونباتية ودوائر وأهلة وماوهن قلبها من ضربات ابرة الوشم ، لانها ترى في ذلك ، (خشلا) يوازي في دلالته «خزامة الذهب» والوردة و «الكتر» والمعاضد والقلائد .. وكان يختـار مع ذلك الوشم اجمـل مايطرز ملابسها من نقش وزخرف زاه بالالوان البراقة التي تحبها «المرأة الجنوبية - او الشمالية» ليتم بها محاسنها ومفاتنها .

ويخضب «الفنان» اقدام نساء «لوحاتـه» بالحنـاء ويعصب رؤوسهن بعصائب من الجوهـر ويضع لهن فـوق وشم الحاجبـين الاخضرين «مسكا» يصوره الفنان باللون «الاوكر المخضر» ، كلون «الديرم» الذي تصبغ به القرويات شفاههن . وقد لجأ الى المسك و «الديرم» و «السعد» بعد ان وهن قلبه من ضربات ابرة الوشم على البدن واليدين والكتفين والكشحين بدون ان يصيبهن ضرر لانهن ينشدن الجمال .. وهو ينشد تثبيت لحظة الجمال ..

والحقيقة الاخرى : ان لكل حالة وصفة وسمة يرسمها الفنان «ماهود» في لوحاته ، قصة في الموروث الشعبي ، وعلاقة اجتماعية مرتبطة بدرجة تطور المجتمع العراقي وخاصة في «جنوب العـراق» بواقعه وخواصه وخلفياته الحضـارية . وبتفسـير بعض ظاهراتـه

النفسية والجمالية .. وتلك هي صفات الاشياء وخصائص الافكار في المواضيع التي يرسمها فهو فنان لايصطاد ظل الطير ، بل يسعى اليه سعياً ، ومن هنا نـؤكد ان جمـال مواضيعـه يكمن في ذواتها لافي الانطباع المتكون عنها وحسب .

لماذا يرسم المرأة «المتمدنة» ضعيفة «رشيقة» شاحبة ويرسم «القروية» جميلة ، قوية ، حيوية المظهر ؟

ان «ماهود» ينقل لنا رأي الرجل ويميز نظرته الى المـرأة في الوضعين «المدني - والريفي» حيث تختلف نظرة الرجل الريفي في المرأة المتمدنة عن نظرة الرجلِ الحضري للمرأة القروية ...

كذلك قارن بين اقدام نسائه وارتباط ذلك بالارض التي تفلحها من سواها من «الحضريات» وربطه بمفهوم العمل وبقيمة الجمال الناتجة عنه قصد المنفعـة .. انه لايـرسم من العدم ولايجني من لوحاته اللاموقف فهل سبق وان «جنيت» الورد من لفظة «الورد» ؟

ونرى «رمز المـرأة» في لوحات اخـرى وقد اتخـذ له دلالات مختلفة واشارات متنوعة ، ففي لوحة «الشمر» او «الدجـال» التي رسمها بالزيت عام ١٩٧٢ ، تظهر المرأة ، والأم والزوجة والاخت «عراقية» روحا ومظهرا ودلالة جمع الفنان فيها كل صفات الظاهر وريحان الباطن امام رعب الدجال قاتل «الحسين بن علي» حامل راية الموت وسلاح الدجل والافتراء . ويعتلي جوادا مهانا بجرس الفسق

وملتحفاً بسرج موشح بالقنابل و «بالدولار الاميركي» والنجمة الصهيونية .. انه دجال القرن العشرين ، وقد اظهره بدرجات حمراء حادة تضادت مع الخلفية الداكنة المحيطة باللون الازرق والبنفسجي ومحتشدة بوجوه النساء الحزينة ، الكئيبة الخائفة على مستقبل اطفالهن ، حيث اكد في الجانب الايسر من اللوحة على تصوير «أم» تحمل في احضانها طفلا وقد مدت يدها باتجاه يمين اللوحة لتملأ مساحتها ويتجسد في ملامحها رفض وصرخة فزع من راية الشمر «الدجال» المحمولة على «رمح» الغدر والموت وخلفها «هودج» «السبايا» وقد اخذ هيئته من الهوادج الشعبية وفي ارضية اللوحة نساء نائحات ومقطع من شناشيل عربية يقابلها في الطرف الأيمن «ضوء شمعة» وسط ظلمة الماضي المتباعد في زمنه .

الوجوه المرسومة في لوحاته هي وجوه امه واخواته واهله وذويه لانه يشعر بها شعوره بالانتماء الداخلي والاجتماعي لهم ، ينتمي الى ذلك انتماء البذرة للتربة .

نساؤه في لوحة «الدجال» ، مقحمات رافعات رؤوسهن غاضات ابصارهن محترقة اكبادهن من شدة البكاء ، يسحن دموعا هاملات وكأنني ارى كل واحدة منهن تقول :-

نزف البكاء دموع عينك فاستعر
عينا لغيرك دمعها مدرار

من ذا يعيرك عينه تبكي بها
ارأيت عيناً للبكاء تعار

ومع هذا فسماء لوحته ، خضراء اشتملت على سحاب هي مصدر الخضرة وشارة سعد للمستقبل .

وماهود احمد يعاود الاغتراف من مادة تاريخه ومن موروثه الشعبي في لوحته «مرد الراس» التي رسمها بالزيت عام ١٩٧٢ ويكرر ذلك العود في لوحته (اسد بابل) ـ عام ١٩٧٣ وكأنه يضع ثلاثية لموضوع واحد بمعالجة واحدة وبرموز متوازية يقارن الاستعارة التأريخية «في الماضي» بالاستعارة الشعبية «في الحاضر» ، وهي تمهيد لثلاثيته «الزرقاء» ولكن بحس اسطوري «تأريخي» : بانتظار عشتار «١٩٧١» ولوحة الاسطورة الزرقاء «١٩٧٢» ، والحصان الازرق «١٩٧٩» ، وقد استعار افكارها من ملحمة «كلكامش» وقد سبق ان حقق ذلك للاستاذ «طه باقر» في رسوم الحفر التوضيحية لكتابه «ملحمة كلكامش» في اللوحة الاولى من الثلاثية ، نرى فتاة وحيدة بجوار حصان وهي تنتظر عودة كلكامش .. انها «اشخار» المرأة التي نصحت كلكامش بعدم جدوى البحث عن الخلود لان الحياة الحقيقية كما عبرت له عن ذلك : «ان تأكل وتشرب وتنام في احضاني» .. وكأنني اتخيل كلكامش لدى ملاحظتي له يقول : «لاكان قلبي فقد شفيت به ، وعندي حسرة في الحصول على

الخلود وقد شامت عيناي دمي» ..

وفي اللوحة الثانية نرى الفتاة ذاتها تحتضن تمثالا هو رمز الارض والجنس على هيئة طوطم سومري ، والفتاة بجوار كوخ على ضفة النهر : ذات الغربة ، ذات الرموز .

وفي اللوحة الثالثة ، اشتد بها الحزن من الانتظار وباتت اسخن خلق الله عينا ونراها في لوحة «السأم» عارية وبجوارها «صينية» الشاي وكأنها خرجت لتوها من العالم الشبيه بالرحم ، بلا حركة ولاصوت لانها معتلة بمن تهوى :-

قالوا قد اعتلَّ من تهوى فقلت لهم
ويلي اذا لم أجد مثل الذي وجدا

فأن خالقنا للحب مبتدعاً
لم يفرد الروح لما أفرد الجسدا

ونجد لهذه المرأة صورة متشابهة في لوحة «الفانوس» حيث كانت مستلقية على بساط مزخرف ومشيرة الى الفانوس كرمز للنور الذي في باطنها .. لان بصيرتها هي التي كانت تعمل .

وفي لوحة «العودة الى الجذور» امرأة ضخمة الجثة نائمة على الشاطيء و «فتاها» يخوض في ماء النهر وهو ذاته «ماهود» في مظهره المرسوم لا في سره المحتجب ، وامرأته التي رسمها هنا .

«ليست من الانس الا في مناسبة

ولامن الجن الا في التصاوير

وفي اللوحات اعلاه تشع المرأة بصفاتها الانثوية الظاهرة التي أرادها الفنان ان تكون ميسماً من مسكها الطيب تياهـة يزدهيهـا شبابها ، وفتنة متفردة في لطفها وظرفها مـع لمسة حـزن آسرة في ملامحها .. زمة مبسمها الذي يشقي ويشفي .. جسـدها المكتنـز عافية وجمالا وتناسقا .

تلك هي صفات «المرأة» في لوحات «ماهود احمد» في ظاهرها .. اما باطنها فانفعال بالصراعات وبالواقع وبطبيعة الحياة التي تحياها المرأة في ظل الظروف الصعبة التي كانت سائدة في المجتمع الزراعي المتأخر وبوسائل انتاجه ودرجة تطورها .

فما هو بالفنان الذي يسبح فوق تلك الحقائق والظواهر .. ان له غاية في الفن .. وان شكل التعبير لديه يعكس روح الافكار والرؤية المتقدمة التي يؤمن بها كأسلوب حياة .

وكما علّم الله دودة القز كيف تصنع الحرير ، تعلّمنا الفنون الانسانية المبدعة كيف انها تولد من حالات المجتمع ومن خصائصه وظروفه .. وكيف انها تعكس تصور الفنان للكيفية التي يسير بها المجتمع ويتطور في تاريخ الأمة .

د . ماهود احمد

- ولد في العمارة عام ١٩٤٠
- تخرج في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٦٠
- تخرج في المعهد العالي للفنون الجميلة (سوريكوف) في الاتحاد السوفيتي ١٩٦٧
- نال شهادة الدكتوراه في النقد الفني عام ١٩٨١
- اشترك في المعارض الوطنية التي اقيمت داخل العراق وخارجه .
- عضو جماعة الرواد وجمعية ونقابة الفنانين .
- يقوم بتدريس الفن في اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد .

طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

رئيس مجلس الادارة
الدكتور محسن جاسم الموسوي

حقوق الطبع محفوظة

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية
تتناول مختلف العلوم
والفنون والآداب

رئيس التحرير:
موسى كريدي
سكرتير التحرير:
ماجد اسد

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام

السعر نصف دينار